

حديث الشهر

من هو الأديب العالمي

في الأشهر الأخيرة ، دارت بيني وبين الزملاء الأدباء : رشدي صالح ، ونعمان عاشور ، وبوسف لإدريس مناقشات طويلة حول قضية كبرى من قضايا أدبنا المعاصر .

أقول « قضية كبرى » ، وأنا أعلم سلفاً أنها قد لا تبدو ضخمة في نظر البعض ، أو أنها قد لا تظهر كذلك لدى النظرة الأولى ، ولكنها بالفعل قضية بالغة الأهمية إن لم يكن لشئ ، فلأن مناقشتها ومحاولة الفصل فيها جديران بأن توضعنا لنا أموراً كثيرة يتقصدنا فيها الوضوح بشكل خطير .

هذه القضية يمكن أن نصفها بالعبارات التالية : المقاييس العالمية في الأدب — ماذا نحن بإزاءها ، وكيف يكون موقفنا منه ؟ أنتجاهله ؟ أنفع على الأرض خشعاً بإزائه ؟ أم نستخدمه استخداماً وسطاً ، فنقيس عليه أدبنا ، دون أن نسمح لأنفسنا بأن نفقد شجاعتنا ، فننكر ما حققنا من نتائج حتى الآن ؟

في الحقل الأدبي اليوم وجهات نظر متعددة تتخذ كل مكان ممكن بين هذه المواقف الثلاثة . هناك من يتنادون بأن نضرب صفحاً عن المقياس العالمي ، ونكتفى على أنفسنا ، معجبين مصفقين ، فإذا أخرج لنا أديب ما مسرحية أو رواية كان علينا أن نهلل ونكبر قائلين : بديع أو عجب . هذا إنتاج عربي جدير بكل احتفاء . كفاه فخراً أنه أخرج للناس !

وفي الطرف المقابل ، كتّاب غاضبون دائماً ، تجمدت على شفاههم كل العبارات إلا ألفاظ السخرية

والتحقير . فهم يلزأ ما يخرج لنا من إنتاج أدبي على موقف واحد لا يكاد يتغير وهو : هذا إنتاج ناشئ وفطير . أين هو من إنتاج العالقة في أوروبا وأمريكا من عصرنا الحاضر حتى اليونان ؟

أما مثلو الموقف الوسط ، فهؤلاء يذكرون الأدب العالمي ، كما يذكر المسافر بوصلة — يقدرونه حتى قدره ، لكنهم لا يسمحون له بأن يذيب شخصياتهم ، ويغفلها ، حتى يضع المهدف في سبيل الوسيلة ، ويموت المسافر ضحية البوصلة ، وكل عزائه أنه قد قبض عليها جيداً ، وأحاط بكل شئ فيها خبيراً !

إن الذين يتنادون بأن تقتصر في حكنا على أدبنا العربي على المقياس النسبي ، يضرّون هذا الأدب من حيث لا يشعرون ، فإما دام الأمر سيكون وفقاً على عملية مقارنة بين قصيدة فلان وقصيدة علان من شعراء العرب ، المحدثين أو القدامى ، فلا مفرّ من أن تصدر النتائج دائماً في صالحنا . سنجد دائماً من نقول عنه إنه : شاعر فعل ، ومن نصفه بأنه أعذب من كتب ، وأشعر من قال ، وأفصح من نسج عبارة ... إلى آخر ما ترخر به كتب الأدب .

ولكن هذه الصور الزائفة لن تعين أدبنا في شئ . لا مفرّ لنا من أن ننظر في مرآة أخرى ، غير مرآة البيت ، إذا ما أردنا أن نخرج عن حدود هذا البيت نفسه .

وبدهى أننا نريد فعلاً أن نخرج عن هذه الحدود . إننا كثيراً ما نتحدث عن أهمية ترجمة أدبنا إلى لغات العالم . وقد بدأ فعلاً تنفيذ مشروع متواضع في المجلس

الأعلى للفنون والآداب ، يهدف إلى عرض أدبنا على أنظار العالم .

فكيف يريد لنا أنصار المقياس النسبي أن نعتهم من قياس أدبهم بالمقياس العالمي أيضاً ، ثم يصرون في الوقت نفسه على أن يدفعوا للعالم بترجمات لإنتاجهم ؟ هل نترجم أدبنا للعالم ثم نرفق بكل عمل من أعماله مذكرة إيضاحية ، نقول فيها : يا قراء العالم قيسوا أعمالنا بظروفنا ، ولا تقارنوها بما أبدع كتابكم وما صوروا ! ألا يكون هذا موقفاً طفولياً ؟ - موقف الطفل الذي يريد أن يأكل الكعكة ثم يبقى مع ذلك بين يديه ؟

إن قياس الأدب بالمقياس العالمي أمرٌ لا مفرّ منه . والنقاد حين يتحدثون عن هذا المقياس ، لا يتجنّون ولا يتعتنون . لقد قال لي نعان عاشور وبوست إدريس : أنتم تظلموننا حيناً تقارنون أعمالنا بأعمال الكتاب العالمين . فهناك فروق وظروف . وقد كان ردّي على هذا الاحتجاج من أن بين عمك القلم ليكتب قصة أو مسرحية ، ينبغي له أن يعلم أنه يكتب بنفس القلم الذي أمسك به يوماً موباسان وتشيفوف وشكسبير . ومعنى هذا أن على كاتب القصة والمسرحية أن يقرأ أعمال الأعلام ويكون مستعداً لأن يقيس إنتاجه بإنتاجهم . إنه إن لم يفعل هذا من تلقاء نفسه ، واندفع يكتب غير عاين بأعمال الأعلام ، فسيتأى من القراء والنقاد من يقول له : أين أنت من أعمال هؤلاء ؟ ولن يكون ذلك القارئ أو الناقد مصطنعاً لقضية ، أو مهاجماً في غير موضع .

إن استخدام المقياس العالمي ، إن أوضح لنا الصلة العضوية الموجودة بين أدب ما وأدب آخر ، يكون قد برر استعماله وزيادة ، لكنه في الواقع ، لا يفعل هذا وحسب . إنه جذير أيضاً بأن يصحح نظرتنا لأنفسنا ، بحيث نعرف ، ولو على وجه التقريب ، من نكون ،

وماذا يكون إنتاجنا . إذ ذاك سوف تتبين ، غير غاضبين ولا حاقدين ، أننا في كثير من ألوان أدبنا المعاصر ناشتون . في القصة ، وفي المسرحية ، وفي الشعر ، وفي النقد نحن ناشتون ، ننحس الطريق ، وندفع بأرجلنا إلى أمام ، أحياناً تساعدنا ريح التطور ، فتمضي قدماً ، ونطرب إذ ذاك لوقع أقدامنا على الأرض ، وأحياناً أخرى تسكت عنا الريح ، فتتعرّ خطواتنا وتبطئ .

ونحن في الحالين محتاجون أشد الاحتياج لمن يقول لنا تشجعوا فأنتم ناشتون . فإذا ماجاه منتون من الناس وصاح بنا : خففوا الجهد ، فأنتم أبطال فاتحون ، كان علينا أن ننظر إليه في ارتياب .

ولكن ، ما هو هذا المقياس العالمي الذي أكرّث من الإشارة إليه ؟ قال لي يوسف إدريس في تحدّي الراق بنفسه : إن مسرحياتي تستطيع أن تثبت المقارنة مع مسرحيات تينيسي ويليمز وآرثر ميلر . وهذان كاتبان عالميان . ألا يدل هذا على شيء ؟

فقلت له : إن صحّ هذا فإنه لا يدل على أنك أصبحت أدبياً عالمياً . إن تينيسي ويليمز وآرثر ميلر كاتبان مرموقان ، لكنهما ليسا عالمين . يجب أن نفرق في حديثنا بين أديب يعرفه العالم ، وأديب عالمي ، فالفرق بينهما كبير .

أما الأديب الذي يعرفه العالم فهو رجل يتوجه بأدبه إلى أقسام عريضة من جمهور القراء - أقسام تهمها المتعة العاجلة ، ولا تأبه كثيراً لما يسميه النقاد بالقيم الباقية . وتكون النتيجة أن يُقبل الملايين من القراء على أدب هذا الصنف من الكتاب ، فيتخاطفه الناشرون ، وتظهر ترجمات مختلفة لأعماله ، فسرعان ما تتخطى شهرته الحدود ، ويصبح أدبياً يعرفه العالم .

العكس من هذا ، ينبغي علينا أن نضع الأعلام دائماً أمامنا ، لنبتدى بما فعلوا ، وما خلفوا ، ولنتخذهم رواداً نسير على دربهم ، ونرمى إلى ما رموا إليه من أغراض .

بهذا تتوسط في الأمر ، فنعرف أنفسنا على حقيقتنا ، ولا نفقد شجاعة الإقدام ، ولا جلال التطلع إلى أمام .

يوليوس قيصر هنا وهناك

يستمد المسرح القوى للموسم القادم ، بالتدريج على قائمة طويلة من المسرحيات ، بينها عدد لا بأس به من الروائع العالمية ، وعدد آخر من المسرحيات العربية ينتظر أن يكون من بينها مسرحية « يوليوس قيصر » للأستاذ هزيب أباطة .

ويقول الذين قرأوا هذه المسرحية إن عزيز أباطة قد أودع فيها أحسن ما عنده ، ويقولون أيضاً إنهم فتنوا بها لدى أقرانها ، وأوشكت إدارة قدعة من الإدارات التي تفتاقبت على فرقة الدولة أن تخرجها للناس ، لكن الظروف يومها لم تسمح .

وآخر أخبار هذه المسرحية أن المطابع تدور بأوراقها الآن لتخرجها قريباً على شكل كتاب . فعسى أن يتلقاه عشاق فن الأستاذ عزيز أباطة قريباً ، وعسى جمهور المسرح أن يراها ممثلة في الموسم القادم .

وعلى ذكر « يوليوس قيصر » ، تمثل الآن مسرحية شكسبير التي تحمل الاسم نفسه على مسرح « كوين » بلندن بطريقة وصفها ناقد مجلة « صانداي تايمز » بأنها تستفز النقاش ، وتجلب المتعة في آن واحد . إن الممثلين يؤدون أدوارهم بالملابس العصرية ، كما أن الميكروفون يستخدم في مشهد السوق للدلالة على بعض نواحي الشخصيات . فالخروج يجعل بروفس

وأوضح مثل على هذه الظاهرة من ظواهر الأدب هو الكاتب الإنجليزي سومرست موم ، الذي يعرفه ملايين القراء في أنحاء العلم ، ومع ذلك فهو ليس كاتباً عالمياً .

فن إذن يكون الكاتب العالمي ؟

لعل أحسن تعريف له هو : أنه الكاتب الذي ينظر إلى المشكلات الفردية نظرة إنسانية ، بحيث ترتفع هذه المشكلات من نطاق الخاص إلى نطاق العام ، وبحيث يعرض علينا الكاتب من خلال تجاربه موقفاً فلسفياً وعاطفياً منسقاً يلقى الضوء على الوضع الإنساني كله في ذات الوقت الذي يغير فيه الوضع الخاص الذي يتصدى الكاتب لتجسيده في عمله .

فنحن نلجأ إلى الأديب العالمي كلما أعزتنا التجربة العميقة الشاملة ، التي تغوص إلى أعماق الإنسان ، فتشغل نفسها بالأجزاء الباقية فيه : قلبه ، وما يتبادر من عواطف وآمال وما يتعاقب عليه من أعلام وخواف .

مثل هذا الكاتب عالمي ، وإن عرفته أمة فقط . غير أنه كثيراً ما تقف الكثرة إلى جانبه ، بعد أن يهرها جمال ما أنتج وجلاله ، ونوره الذي لا يمكن إطفائه . من هذا الضرب انحلال من الكتاب : شكسبير ، وتولستوي وسيرفانتيس وإيسن . أولئك استطاعوا أن يغوصوا إلى الأعماق ، فارفعت هاماتهم جميعاً فوق هام البشر ، وصارعت الفناء حتى غلبته .

هل تريد من كتابتنا أن يرتفعوا إلى مصاف هؤلاء ؟

نعم ، لكننا نعلم أن هذا لا يمكن أن يتم فجأة ، ودون مقدمات وملابس خاصة .

ولكن تسليمنا بهذه الحقيقة لا ينبغي أن يقودنا إلى استبعاد أسماء الأعلام وأعلام من دائرة الرؤية . على

ومع هذا كله ، أراى لا أستطيع الموافقة على تمثيل المسرحيات التاريخية بالاكسسوار العصرى . إن هذا جدير بأن يتزعنا انتزاعاً جافاً من أحضان ذلك الشعور الغامر اللذيذ ، الذى يستولى علينا كلما شاهدنا أو قرأنا عملاً تاريخياً .

الشعور بأننا نعيش فى عصرين معاً ، ونحيا على مستويين زمينيين فى وقت واحد .

ترى ماذا يكون من أمر مسرحية عزيز أباظة لو اتبعنا معها أسلوب المخرج الإنجليزي ميكيل كروفت الذى أخرج يوليوس شكسبير لجمهور لندن ؟

سؤال سيظل معلقاً ، إلى أن يجد أحد مخرجينا من نفسه الشجاعة الكافية كى يقدم على عمل جرىء كهذا .

على الراعى

يستخدمه ، هادفاً من وراء ذلك إلى تبيان أن هذا المتأمر الهادئ الأعصاب لم يكن خطيباً ولا جاهلياً ، على حين يعرض أنتونى بجانبه عن الميكروفون ، ويزعجه من طريقه ، فنعرف على الفور أنه رجل اعتاد مخاطبة الجماهير مباشرة ، وأنه واثق من قدرته على التأثير فيهم .

كذلك يستخدم المخرج الملابس العصرية لإظهار المرتبة الاجتماعية لشخصياته بطريقة لا تبهجها الملابس الرومانية البسيطة المظهر ، التى لا يبين منها على الفور من العظم ومن المغمور من الشخصيات .

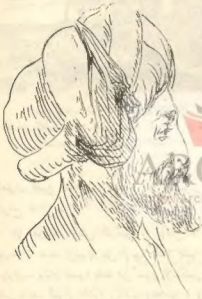
ومعنى هذا أن المخرج قد استطاع أن يجد حليلة « الملابس العصرية » فى المسرحية التاريخية ، وظليفة درامية محددة ، ولم يكتف باستخدامها وسيلة للتقرب السطحي من جماهير النظارة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



سِيَرَتُ مُحَمَّدٍ كَرِيمٍ

بِقِطْعَةِ الرَّسْمِ الرَّاضِي



السيد محمد كريم

يُحْتَلُّ السَّيِّدُ «مُحَمَّدُ كَرِيمٌ» مَكَانَةً مَرْمُوقَةً فِي
صَفْحَاتِ الْكِفَاحِ الْقَوِيِّ .

كَانَ حَاكِمًا لِلْإِسْكَانْدَرِيَّةِ حِينَ جَاءَ الْحَمْلَةُ الْفَرَنْسِيَّةُ
سَنَةَ ١٧٩٨ . فَتَجَلَّتْ بَطُولُهُ فِي مَقَاوِمَةِ الْغَزْوِ الْفَرَنْسِيِّ .
وَاسْتَمَرَّ فِي نِضَالِهِ إِلَى أَنْ حَكَمَ الْفَرَنْسِيُّونَ عَلَيْهِ
بِالْإِعْدَامِ رَمِيًّا بِالرَّصَاصِ .

لَقَدْ كَانَ قَبْلَ نَزُولِ الْحَمْلَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ مُسْتَعِدًّا لِمَقَاوِمَةِ
أَيِّ إِحْتِلَالٍ أَعْجَبِي .

وَقَبْلَ جِيءِ هَذِهِ الْحَمْلَةِ بِأَيَّامٍ وَصَلَ إِلَى نَافِثِ
الْإِسْكَانْدَرِيَّةِ الْأَسْطُولُ الْبَرِيطَانِي بِقِيَادَةِ الْأَمِيرَالِ
نَلْسَنِ Nelson يومَ ٢٨ يُونِيَّةِ سَنَةِ ١٧٩٨ يَفْتَشِ
عَنِ الْعِمَارَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ ، لَكِنَّهُ لَمْ يَلْتَقِ بِهَا لِأَنَّهَا تَأَخَّرَتْ فِي
طَرِيقِهَا بِسَبَبِ إِحْتِلَالِهَا «مَالِطَةً» . فَأَرْسَلَ الْأَمِيرَالُ
نَلْسَنَ إِلَى السَّيِّدِ «مُحَمَّدُ كَرِيمٌ» يَنْهِيهِ إِلَى إِحْتِمَالِ حُضُورِ
الْعِمَارَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ ، وَطَلَبَ مِنْهُ أَنْ يَأْذَنَ لَهُ بِدُخُولِ النَّفْرِ
لِيَتَارَ مِنْهُ .

لَكِنَّ السَّيِّدَ «مُحَمَّدُ كَرِيمٌ» رَفَضَ طَلِبَهُ لِأَنَّهُ
لَا يَبْرِيدُ أَيَّ غَزْوٍ أَعْجَبِي ، لِإِنْجِلِيزِيًّا كَانَ أَوْ فَرَنْسِيًّا .
وَضَلَّ نَلْسَنَ يَتَنَظَّرُ بِأَسْطُولِهِ خَارِجَ النَّفْرِ أَرْبَعًا
وَعِشْرِينَ سَاعَةً ، ثُمَّ أَقْلَعَتْ بِوَارِجِهِ يَوْمَ ٢٩ يُونِيَّةِ
مُنْتَهَجَةً إِلَى شَوَاطِئِ الْإِنْفَاصُولِ .

أَمَّا الْحَمْلَةُ الْفَرَنْسِيَّةُ فَقَدْ وَصَلَتْ غَرْبَ الْإِسْكَانْدَرِيَّةِ
— تَجَاهَ الْعِجْمَى — يَوْمَ أَوَّلِ يُولِيَّةِ ، وَأَخْلَعَتْ جِيحَافَ

نَابُلْيُونِ تَتَجَّهُ رَأْسًا يَوْمَ ٢ يُولِيَّةِ صَوْبَ الْمَدِينَةِ الَّتِي لَمْ
يَكُنْ عِدَدُ سُكَّانِهَا يَزِيدُ عَلَى ثَمَانِيَةِ آلَافِ نَسَمَةٍ . وَلَمْ
يَكُنْ فِي مَقْدُورِهَا صُدُّ الْجَيْشِ الْفَرَنْسِيِّ وَهُوَ فِي عَفْوَانِ
قُوَّتِهِ .

عَلَى أَنَّ السَّيِّدَ «مُحَمَّدُ كَرِيمٌ» — حَاكِمَ الْمَدِينَةِ
الْوُطْنِيَّ — اسْتَعَدَّ لِلْكَفَاحِ وَالنِّضَالِ ، وَبَثَّ فِي نَفُوسِ
الْمَوَاطِنِ رُوحَ الْمَقَاوِمَةِ ، فَلَبَّيْوا نِدَاءَهُ ، وَاحْتَشَدَ

الموت ، كما روى ذلك بورين Bourienne مسكتره الخاص .

وبعد أن احتلّ الفرنسيون المدينة ؛ كفّ المواطنون عن المقاومة ، ملعين لحكم القوة القاهرة . وظل السيد « محمد كريم » يقاوم بعد دخول الفرنسيين المدينة معتمداً بقلعة قايتباي ومعه فريق من المقاتلة ؛ إلى أن كلّت قواه ، فكفّ عن القتال ، وسلم القلعة . ولم يكن بدّ من التسليم لأن الدفاع المسلح كان أضعف من أن يقهر جيش نابليون الذي دوخ الممالك والأمصار . وقد أعجب نابليون بشجاعة « محمد كريم » وأبقاه حاكماً للإسكندرية ، وظن أنه يستطيع اجتذابه إلى صفوف الاحتلال ؛ ولكن الحوادث خيبت ظنونه . وظل « محمد كريم » حافظاً لعهد في الدفاع والنضال ما استطاع إلى ذلك سبيلاً .

وبدا الفرق واضحاً جلياً بين موقفه من الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ ، وموقف (أمين أخا) محافظ الإسكندرية الركي من الحملة الإنجليزية سنة ١٨٠٧ ، فقد سلم المدينة للإنجليز بلا حرب أو قتال ، ودخلوها دون أن تطلق رصاصة واحدة ، وكادت الحملة الإنجليزية تغلق في احتلال البلاد لولا هزيمتها في معركة : رشيد والحماة .

لم يستسلم « محمد كريم » للفرنسيين بعد احتلالهم المدينة ، ولم تكن قناته لهم ، وأخذت دعوته إلى المقاومة السرية تلقى صداها بين المواطنين .

ووقعت يوم ١٣ يولييه سنة ١٧٩٨ حادثة كادت تقضي إلى هياج عام لولا ما اتخذته الجبال كليب قومندان الإسكندرية من الشدة .

فقد قتل في هذا اليوم أحد جنود مدفعية الأسطول الفرنسي ، ولم يُعرف قاتله ، ووُجدت جثته ملقاة في الشارع .



نابليون بونابرت قبل الهجوم على الإسكندرية
تقلا عن كتاب مذكرات الكابتن توربان الذي كان في فرقة
المهندسين العسكرية مع الحملة الفرنسية

الأهلون الذين يحملون السلاح على الأسوار وفي الأبراج للدفاع .

فلما اقترب الجيش الفرنسي ، وقبل أن يبدأ هجومه ؛ صعد نابليون على الربوة المقام عليها عمود السورى — وكان العمود وقتئذ قبل سور الإسكندرية — وحين شاهد أسوار المدينة ومآذنها وقلاعها ، ورأى الأهلين عتشدلين بأعلى الأسوار ؛ مشاة وركباً ، رجالاً ونساء ، كباراً وصغاراً ، ومعظمهم مسلحون بالبنادق والرماح ؛ أصدر أمره بالهجوم العام . فأخذ المواطنون يطلقون النار من المدافع المركبة على الأبراج والأسوار إطلاقاً من غير إحكام ، فأحاط الأعداء بأسوار المدينة وهاجموها ، ثم اقتحموها . واستمر المواطنون يقاومين ويطلقون النار من الشوارع والبيوت . وكاد نابليون نفسه يصاب في رفاق ضيق برصاصة قاتلة ، لولا الحظ الذي نجّاه من

دافع عن أهل المدينة لمناسبة فرض سلفة إجبارية على تجار الثغر يدفعونها للجيش الفرنسى ، إذ عارض السيد « كرىم » فى تقرير هذه السلفة ، وتلكأ فى الموافقة عليها ، وامتنع عن مساعدة السلطة الفرنسية فى تحصيلها ، فأسرها كليبر فى نفسه .

ولما عادت الكتيبة الفرنسية ، وتحقق كليبر من قاتلها ما لحق جنودها من الخسائر بسبب توالى هجوم الأهلين عليها ، اشتدت ظنونه فى السيد « محمد كرىم » وموقفه .

واجتمعت كل هذه الظروف ، فأفضت إلى القبض عليه وإبعاده عن المدينة .

وعرض كليبر أمر السيد « محمد كرىم » على نابليون ، فأقره نابليون على اعتقاله ، وأمر بمحاكمته .

واعتقل الأهلون ظاهراً إلى السكينة فى الإسكندرية بعد اعتقال « محمد كرىم » ، وكفوا عن المظاهرات العلنية التى كانت تبلى منهم . فكتب الجنرال كليبر إلى نابليون فى ٣١ يولية سنة ١٧٩٨ يقول : تسود السكينة مدينة الإسكندرية بعد اعتقال « محمد كرىم » . ولم تعد

وفى الوقت نفسه ألقى فى البحر تابع لأحد الضباط الفرنسيين قات غرقاً .

وقعت الحادثنان فى وقت واحد ، فاعتقل الفرنسيون بعض الأعيان بصفة رهن ، وهددوا بشنق من تقع عليهم القرعة إذا لم يظهر الجناة فى أيام معدودة ، ولكن البحث لم يؤد إلى نتيجة .

وأعقب هذا الحادث حادث آخر دل على تدبير حكيم للمقاومة الوطنية .

فقد أمر الجنرال كليبر بتسيير كتيبة طوافة من الجنود تقوم من الإسكندرية لتجوب بعض جهات مديرية البحيرة للأطمئنان على سلامة مواصلات الجيش الفرنسى بين المدن والمواقع المهمة .

وقامت الكتيبة فعلاً فى اليوم السابع عشر من يولية سنة ١٧٩٨ ، لكنها وجدت من المواطنين مقاطعة تامة لها ، فلم تستطع أن تزود من الماء والذراذيل . ولم تجد أية وسيلة من وسائل النقل بالفلجيات وسفينة فى مهمتها ، وهاجمها الأهلون فى كل مكان ، وأخفقت فيما قصدت إليه ، وعادت إلى الإسكندرية منهكة القوى .

أخذت القيادة الفرنسية بعد هذه الحوادث ترتاب فى نيّات السيد « محمد كرىم » وتبهمه بتدبير المقاومة الوطنية ، وإثارة روح الميلاج فى نفوس الأهلين . فأمر كليبر بالقبض عليه يوم ٢٠ يولية ، وأرسله مخفوراً إلى (أبو قبر) .

واعتقل بالبارجة (أوريان) - سفينة الأدميرال بروس قائد الأسطول الفرنسى - ووجهت إليه تهمة الاشتراك فى المقاومة التى لقيها الكتيبة الفرنسية التى تجولت فى مديرية البحيرة .

وكان السيد « كرىم » قبيل القبض عليه - قد



كليبر

بالأسطول الفرنسي يوم أول أغسطس ، ولكن القدر
الذي نجاه من الموت في « أبو قير » قد أسلمه إلى يد
الجلاد في القاهرة .



نابليون بونابرت

ولكل أجل كتاب ... « وما تدرى نفس بأى
أرض تموت » .

وقد ذكره الجبرقي في وفيات سنة ١٢١٣ هجرية
فقال عنه : « مات الوجه الأمل السيد « محمد كريم »
السكرتري مقتولا بيد الفرنسيين » .

وذكر عن منشته أنه كان قبائياً في النفر ، وعنده خفة
في الحركة ، وتودد في الماشية ، فأحب الناس ، واشتهر ذكره في نثر
الإسكندرية ورشيد ومصر . وقلده مراد بك أمر الديوان والجهاركة

تنتشر إشاعات السود المفلقة لقنواطر والمثيرة روح الهياج .
وأقبل كل إنسان على عمله .

وزاد مركز الفرنسيين توطئاً في الإسكندرية
عقب ورود الأخبار بانتصار نابليون في معركة الأهرام
(٢١ يولييه سنة ١٧٩٨) ودخوله القاهرة ظافراً .

● استشهاده السيد محمد كريم

سافر السيد « محمد كريم » على ظهر سفينة من سفن
الجيش الفرنسي ، أقبلت به من رشيد يوم ٤ أغسطس ،
ووصلت إلى القاهرة يوم ١٢ أغسطس .

وظل مسجوناً رهن التحقيق .

وبعد انتهاء التحقيق أصدر نابليون أمره
في ٥ سبتمبر سنة ١٧٩٨ بإعدامه رمياً بالرصاص ،
ومصادرة أملاكه وأمواله ، وسمح له أن يقتدى نفسه
بدفع غرامة قدرها ثلاثون ألف ريال في أربع
وعشرين ساعة^(١) . فلم يقبل السيد « كريم » أن يدفع
هذا المبلغ ، وأظهر جشاعة إمام حكم الإعدام .
فقد نصحه المستشرق فانتور Venture كبير ترجمة
الحملة الفرنسية بأن يدفع الغرامة ، وقال له :

« إنك رجل غنى ، فإذا يضربك أن تلتفت نفسك بهذا المبلغ ؟
فأجابته السيد « محمد كريم » : « إذا كان مقدوراً
على أن أموت فلا يصعب من الموت أن أدفع هذا المبلغ . وإذا
كان مقدراً لي الحياة فلماذا أدفعه ؟ »

وظل على إصراره إلى أن نفذ فيه حكم الإعدام
رمياً بالرصاص في ميدان الرميّة يوم ٦ سبتمبر سنة
١٧٩٨ .

ومن غرائب القدر أن السيد « محمد كريم » غادر
البارجة (أوريان) يوم ٣٠ يولييه قبل أن تغرق وتموت
من بها في واقعة « أبو قير » البحرية في أول أغسطس
سنة ١٧٨٩ بيومين ، فحجا من الكارثة التي حلت

(١) ورد هذا الأمر في مجموعة مراسلات نابليون في
الجزء الرابع ، وثيقة رقم ٢٣٤٧ .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن رواية « بورين » ترجح رواية الجبرتي ، لأن الجبرتي لم يكن شاهد عيان لواقعة إعدام السيد « كريم » ، بل يغلب على الظن أنه كان منزوياً في بيته بالصناديق في ذلك اليوم العصيب . أما المسيو بورين فقد شهد الواقعة ، ويقول في مذكراته إنه هو الذي أوعز إلى المسيو فانور أن ينصح السيد « محمد كريم » بدفع الغرامة ، فأبى دفعها .

فرواية « بورين » — كما ترى — هي رواية شاهد عيان ، وهي أدعى إلى الثقة ، وأقرب إلى الواقع من رواية الجبرتي .

* * *

وقد كان إعدام السيد « محمد كريم » قبوة لا يمر لها حتى في نظر بعض الكتاب الفرنسيين .

ذكر ثيودور Thebaudeau في كتابه خلاصة هذه الحادثة ، وعلق عليها بقوله : « إن إعدام هذا الشريف هو أول عمل من التصرفات العديدة التي وجهت فيها التهم والتهمة للحكومة المصرية . مصر فإن النفوس الحساسة قد تأثرت بشاعة المذبحة التي انتهت بها سياة ذلك الشريف الزهيد الذي أعدم بأمر القائد العام . حل أن الجنرال كليبر كان أول من اقتنع بغياته لجمهورية (!) وهو الذي قبض عليه وأتمه لدى بونابرت » .

● تكريم النولة للذكرى السيد « محمد كريم » .

وبعد نيّف ومائة وخمسين عاماً ، أي في سنة ١٩٥٣ وُضعت لأول مرة صورة السيد « محمد كريم » مع صور محافظي الثغر في دار محافضة الإسكندرية تخليداً لذكراه ، وأطلق اسمه على شارع من أهم شوارع الإسكندرية ، وهو (شارع التتويج) فصار اسمه (شارع السيد محمد كريم) .

وأطلق اسمه كذلك على المسجد الذي يحمل الآن هذا الاسم ، والكائن بجوار سراي رأس التين ، وكان قد أنشئ داخل أسوار القصر ليحمل اسم فاروق ،

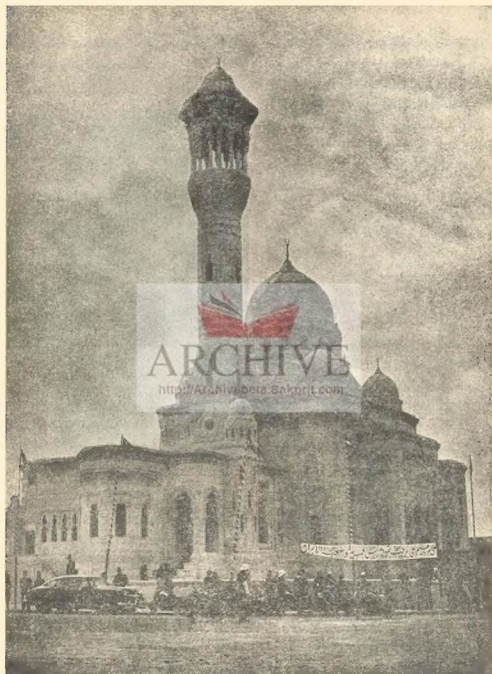
بالتفر ، وتقلدت كلمته وأحكامه . أي أنه عيّن حاكماً للإسكندرية ومديراً للجوارك بها .
وفصل الجبرتي خبر مقتله .

ولكن رواية الجبرتي تختلف عن رواية « بورين » سكرتير نابليون ، و « ريبو » مؤلف التاريخ العلمي والحرق للحملة الفرنسية التي اعتمدنا عليها ، والتي نعتقد أنها أرجح من رواية الجبرتي ، لأنها واردة في معظم المراجع الفرنسية ، ومنقولة عن شهود الواقعة من الفرنسيين .

قال الجبرتي : « ولما حضر الفرنسيون ونزلوا الإسكندرية ، قبضوا على السيد « محمد » المذكور وطالبوه بالمال ، وضيقوا عليه وجسبوا في مركب ، ولما حضروا إلى مصر ، وطلّوا في قصر مراد بك ، وفيه مطالعة بأعيانهم (أي رسائل السيد كريم من أعيانهم) ، وباغتوا والإجهاذ على حريمهم ونهين أمرهم وتفتيشهم ، فاشتد غضبهم عليه ، فأرسلوا وأحضره وجسبوه ، فقتلوه في أرباب (أعضاء) الديوان مدة مراد ، فلم يكن إلا أن كانت ليلة الخميس فحضر إليه جلّون Magallon وقال له : « لعلنا منك كذا وكذا من المال . وذكر قدراً يميز بيننا » وأجاب أنش عشرة ساعة وإن لم يحضر ذلك القدر ولا يقتل بهم . فاجابهم : « أرسل إلى الماشيق وإل السيد أحمد المحرق (كبير كبار القاهرة) فحضر إليه بعضهم فترجّاهم وتداول عليهم واستاثت . وصار يقول : « اشترؤني يا مسلمين » . وليس يدهم ما يفتنونه به ، وكل إنسان مشغول بنفسه ، ومتوقع لشيء يصيبه ، وذلك في مبادئ أمرهم . فلما كان قريب الظهر وقد انقضى الأجل أركبوه حماراً واحتاط به مدة من السكر وبأيديهم السيوف المسلحة ، وبهمضم طبل يضربون عليه وثقلوا به الصلبة ، إلى أن ذهبوا به إلى الزميلة ، وكتفوه وربطوه مشبوحاً ، وضربوا عليه بالبنادق كما دهمه فبين يقتلونه ، ثم قتلوا رأسه ورفعوها على ثوب ، واطافوا بها في جهة الزميلة والمنادي يقول : « هذا جزاء من يخالف الفرنسيين » .

فالخلاص بين رواية الجبرتي ورواية بورين وريبو هو في موقف السيد « محمد كريم » بعد الحكم عليه بالإعدام .

ولو كانت رواية الجبرتي صحيحة لما فات الفرنسيين أن يذكروها ، ولما ذكروا رواية تشرف خصما لم يحكموا بإعدامه .



مسجد محمد کرم ، رأس النین بالاسکندریہ

وقتلته ومياً بالرصاص في مدينة القدراء حواري القلعة يوم ٦ سبتمبر عام ١٧٩٨ وهو مع ع. ب. ويفود قنسى الاحتلال عن شرق وطنه المزيه .

وقد افتتح قادة الثورة هذا المسجد يوم الجمعة ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٥٣ وأدّوا فيه فريضة الجمعة إيلاناً لافتتاحه للشعب .

وهكذا كرّمت الدولة ذكرى السيد « محمد كريم » بعد أن ظلت مغفورة في عهد الحكومات المتعاقبة قبل الثورة .

فاستبدل به السيد « محمد كريم » : ووضعت في
 واجهة المسجد لوحة رخامية تذكارية نقش عليها العبارة
 الآتية :

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مسجد احمد کرم

«إكبار الطفولة ، وتكريماً لذكرى ، واعتزازاً
بالوطنية وإنصافاً للتاريخ ، رأيت وزارة الأوقاف أن
يطلق اسم السيد محمد كريم على هذا المسجد في حي
دأوس التين . والسيد محمد كريم هو حاكم الإسكندرية
وابنها البار ، وشبههوا العظيم . اعتقله الجيش الفرنسي ،

ظواهر تمثيلية في الأدب السبعي العربي

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

الغريبة عليه . ويعجز عن إدراك الحضارة التي تجاوز إطار حضارته في التقاليد والتاريخ والمظاهر .

وهذا الخطأ نفسه هو الذي استقر في أخلاد العرب أكثر من نصف قرن عند ما وازنوا بين أدبهم وبين الأدب الأوروبي في الظواهر والفنون ، فاعتقدوا أن أنواعاً أدبية كبيرة ينظر إليها الأدب العربي . وأن هذه الأنواع يدعى أن تكون فيها استعارة أو مذهب أو محاكاة ، وما أكثر المناظرات التي عقدت حول الأدب الفخيل بنوع خاص ، وما أكثر الأحكام التي صدرت من بين النقاد والتمنوقين ، ولم يكدّر سوادهم أن ينظروا ما وراء الظواهر ، وأن يحيطوا بها من جوانبها ، لا يمكن أن تعيش أمة بدون تحقيقها في الفن والأدب ، ولم يحاول أحد كذلك أن يصحح أحكاماً قامت على فروض غير مضبوطة ، وشواهد غير كاملة .

ولعل أهم ما ينبغي أن ننبه إليه هو وحدة الفكر الإنساني ... وإذا كان عقل الإنسان يميل بفطرته إلى التنظيم والتقسيم وما ينبغي لها من تحديد . فإن ذلك لا يعني أن الفكر عند الإنسان يمكن أن يقسم وينوع ، والدليل على ذلك يسر . فنحن نصور الفنون كأنها جهود تختلف بعضها عن بعض ، اختلاف نوع لا اختلاف وسيلة ، مع أن الواقع أن هذه الفنون إنما يمتاز كل منها بوسيلة التعبير فحسب . واللغة الفنية واحدة على اختلاف آلائها وأدواتها .

ولقد درج الإنسان منذ البداية على أن يحقن

ليس من العجيب أن أبدأ هذا المقال ، بقناة السويس ، ذلك لأن هذه القناة ، التي تربط البحرين ، وتصل بين القارتين القديمتين الجديديتين ، تجسم حقيقة كبيرة في تاريخ الفكر الإنساني ، فعل الرغم من المحاولات الكثيرة المواصلة في العصور القديمة والوسطى أن يستجيب الإنسان لحاجته الطبيعية في طي المكان ، ونقل الأفكار والتجاروب والأشياء . وهي المحاولات التي جعلته يربط بين النيل والبحرين ، ويجاهد في أن يوحد المحيط الذي يعيش فيه . فبحر من الأبيص نسب لنفسه فقط مفخرة هذا الجهد . بمحاولة واحدة قام به في القرب المصحي وهماً ولا يكتفي بذلك ، بل هو المخلقة . هم الذين شقوها سواء عذراء وعذراء .

ومن أطرف ما حدث في حفل افتتاح قناة السويس الأخيرة ، أن الكاتب الرويحي الكبير هزريك إيسن كان من شهوده ، وأتيح له أن يرحل مع الملوك والكبراء في النيل من القاهرة إلى أسوان . وكان من المتوقع أن يسجل الحسنة الدوائى الذي عُرِف به هذا الكاتب ، بعض ملامح الحضارة التي تعيش على هذه الأرض منذ أسقارب وأحقاب . ولكنه كتب في رسائله ، أنه لا يجد ارتباطاً ما بين الآثار الشاغصة ، وبين الأحياء المواطنين الذين يدرجون حولها . ويكدحون على جنباتها . وكأنما جاء هؤلاء المواطنون هذه الأرض فجاءة بلاماضٍ ولا تراث ولا تجربة .

وه هزريك إيسن الذى تعد مسرحياته من معالم التاريخ الأدبي في العالم لا يستطيع أن يتغافل النفوس

المدون ، والروايات التي تكلم لم توزن هي الأخرى بالميزان الصحيح . فنحن نعلم - مثلاً - أن فنّ المقامة في الأدب العربي الحديث ، قد اتخذ سبيله إلى الظهور في الفترة نفسها التي تمكنت فيها موجة الاستعمار الأوروبي من أرضنا . . . أى في الفترة نفسها التي بجسمها حفل قنّاة السويس ، وكان قصارانا أن نسجل تقاليد فنّ المقامة ، وأن نصل بين ما صدر عن اليازجي وعلّ مبارك والمولحي . بما أنشأه الحريري والهمداني .

وإذا أراد باحث أن يتوسع في النظر ، فإنه يتلمّس الطريق في مجالس العلماء من ناحية ، وأحداث الزهاد من ناحية ثانية ، وعبارات « المكدين » المتكفّنين من ناحية ثالثة . مع أن الواقع أن هذا الفن لم يكن مجلوباً أو مستقلاً من قبل الشرق أو أقصى الشمال . لأنه يجب بحسب وجوده في الجاهلية العربية ، والاسم الذي يتصل به هو الشعر . وحده على حافة الغنل العربي الجاهلي إلى الجاهليين بين الخطبة والمقامة من حيث الوظيفة ، ومن حيث الأسلوب . فالمقامة من المقام ، و « المقام » هو النديّ أو دار الندوة ، أي مكان الاجتماع والمداورة والسر بين الكبار .

وإذا كانت الخطبة ترتبط دائماً بمناسبة عامة ، وإشهاد عتيق ، قسبي أو قبائلي ، فإن المقامة لا ترتبط بشيء من هذا القبيل . وإنما ترتبط بحاجة الجماعة إلى الفكرة المادية . وإلى الإخبار الصحيح ، والسر الرشيد . وهكذا اختلفت المقامة عن الخطبة في الحافز والصورة جميعاً منذ العصر الجاهلي .

ولا يستطيع أحد أن يزعم أن خطيباً من الخطباء ، يمكنه أن يقف كالصنم في موقف الخض أو الزجر أو الاستنفار للحرب أو الإشهار على حلف أو جوار أو زواج دون أن يستعين بسلاحه أو حركة يده وجسمه ورأسه ، وما يطوّعه من أمارات وجهه . . . وكذلك

وجوده ، وأن يرتبط بغيره بما يصلح عنه من صوت وحركة وإشارة وإيقاع . ولم يكتف بذلك ، بل استخدم كل ما قصص إليه يده ، مسجس ونقش . وضوء المادة . وتجاوز تحقيق الذات . إلى تحقيق الوجدان الجمعي ، فاختزن الفكرة والتجربة والشعور في المادة ، كما اختزنها في الذاكرة . وصانها إلى الأجيال بعده . وبذلك عمقت حياة الإنسان ، واتسع تراثه . وتواصل فكره . وارتقى عن ضرورات « الحاضر الأبدى » إلى مسيرة التطور . واستلهم الفكر في توجيه الحياة . والاعتماد على الإرادة في استنباط القوة والطاقة . واستغلال الطبيعة .

ومن هنا كانت الموازنة بين الأدب العربي والأدب الأوروبي خاطئة من أساسها ، لأنها نظرت إلى الكلمة المكتوبة وحدها في التراث العربي ، وهذه الكلمة هل حطرها وجلاها وشرفها . لا نسمة أخفيتها لغيرها . كتبها لأنها لا تحكي اللمعة . لا قيمة لها . كما أنها اقتطعت مما يلبسها ويعين على التعبير . اقتطعت من الأمارات والإشارات . . . اقتطعت من الحركات ومن الأنفاس . . . وهي عناصر أساسية لا يمكن أن يقوم التعبير بدونها .

لذا أضفنا إلى هذا كله ، أن التراث الأدبي الذي اعتمد عليه المتناظرون ، لم يكن كل التراث العربي . إنما كان جزءاً يسيراً منه ، فليس من العدل أن يستخلص حكم من دليل ناقص . ذلك لأن التراث الأدبي العربي ، هو حصيلة وجدان الأمة على اختلاف طبقاتها ولحجاتها . ولم يدُرْ يحكّد أحد أن يلتفت في نفسه وفي واقع الحياة حوله ليقيّن ظواهر أخرى لا يحكمها التراث المدون . . . ظواهر تزخر بالحركة والإشارة . وبما يمكن أن نسميه بالظواهر التيلية .

وأمن من ذلك في الخطأ . أن نصوص التراث

تحكيه بعد ذلك « شهرزاد » الى حالت بين الملك وبين الانتقام الأرعن من بنات جنسها ، وكذلك تحكيه البيّضاء الأرية التي تمتعت سيدتها من الشطط في السلوك والانحراف في الأخلاق ؛ الى غير ذلك مما يرى المستشرقون أن العرب أدخلوه عن الهنود .

وقصارى القول أن المقامة كانت ظاهرة تمثيلية في الجاهلية وفي الإسلام ، وأنها استعانت بالسمت والمظهر ، وأحياناً بالزى ، وتوسلت بالقصيب أو الصولجان أو الكتاب ، واصططبت الحركة والإشارة وتلوين الصوت ؛ وكلها - فيما ترى وتسمع - من ظواهر التمثيل .

ويذكر أن حنظل خالسا والمخاضرات - التي صدرت عن العلماء ، والتي تعد امتداداً لتاريخ المقامة ، إلى القرن السادس عشر من قبل الهجرة النبوية ، ثم الخبري ، فإننا نجد في هذه النماذج المودعة المشهورة أصداء النواشر والإشادات والحركات . نجد هذه الظواهر التمثيلية في الأسلوب نفسه ، كما نجد في الحديث المرسل ، وفي الحوار .

فإذا أضفنا إلى هذا كله اصطناعها شخصية ترك في مختلف المواقف ، وتستجيب لضرورات السلوك ، وتحدث بما ينبغي في كل مناسبة ، وأنها خلقت « رواية » بين البطل وبين الناس ، أدركنا أنها أدخلت في الفن التمثيلي منها في أي فن آخر .

ومما يؤكد الخطأ في الحكم على الأدب العربي المدون ، إغفال الصوت ، فالواقع أن التدوين كان مجرد تسجيل ، وأن الأدب حتى في هذه الفترة المتأخرة ، لم يرا من تمثيل الحديث المباشر إلى غاطب ومخاطبين . وهو ما يفسر وجود « الرواية » ، لأنه إذا اعتمد على التدوين اعتماداً كاملاً ، لاستطاع المؤلف أن يستغنى عن هذه الحلقة . وإذا كنا اليوم

المقامة ، وإن خرجت على مواقف التأثير الانفعالي الحاد ، لا بد أن يستعين أصحابها في الإخبار عن الماضين على اختلاف ما يستقر في الأخلاق من أشكالم وأسنهم وعاداتهم ، وفي حكاية الوفادات إلى الأمم الأخرى التي يتصورها العرب مختلفة عنهم في أسباب العيش ، ومدارج الحضارة وتقاليدها .

والقبيلة العربية لم تكن تستجيب لهذه الأحاديث على أنها كلام يذهب مع الهواء . لأن المرحلة القبلية تعيش بالصالح العام أكثر مما تعيش بالصالح الخاص ، وتطلب نماذج يريدونها الاحتفاظ بوحدها . ومن هنا نستطيع أن نتمثل المقامة مضموناً إخبارياً وأخلاقياً واجتماعياً في آن واحد ، وهو الأصل الذي يفسر تفرع المقامة إلى الوعظ والعلم من ناحية وإلى المثل والفضائل من ناحية أخرى . وهو الذي يفسر ارتباط المقامة بالأدب المدون والأدب الشعبي بين الملون جميعاً .

ولما ظهر التخصص في أنواع الأدب الحديث الاحتراف في الحياة الأدبية ، وحلّ الوجدان القوي محل الوجدان القبيكي ، واتصل العرب بالأمم الأخرى ، رأينا المقامة تبرز استجابة لحاجات التطور ، وحملت في أعطافها أفكاراً جديدة ووافقة ، واصطنعها الزهاد فيها اصطنعوا . وكان الحديث فيها مرسلًا ومباشرًا ، يستغل وسائل التأثير في الاحتجاج بالقرآن والسنة والاستشهاد بالشعر ، وطلب الموعظة بما كان ، والإيغال في التقسيم والتوقيع ، وارتباطها بالزهاد كارتباط المثل الفرد في العصر اليوناني بشعائر الدين . وليس صحيحاً أن مواقف هؤلاء الزهاد بين أيدي الخلفاء والوزراء والملك لمطالبتهم بالقصد في معاملة الرعية ، تقليد هندی كالذي تحكيه « بيّضاء » الفيلسوف للملك « دبشليم » في كتاب « كليله ودمية » الذي نقله ابن المقفع عن اشندية عبر الفهلوية القديمة ، وكذلك

والجس الشعبي في اختيار هذا الاصطلاح دقيق جداً ، فإنه رغب عن القصص من « قص الأثر » أى تبشع ، وهو الذى يجعل القصة أدخل في التاريخ ، إلى « الحكواتى » المشتقة من مادة « حَكَى » أى قلّد ، وليست « سرّدة » ، فهى إذن من الحكاية أى التقليد ، وهو أمعن في المشابهة ، وأكثر ارتباطاً بالمائلة .

ونحن نجد في تراثنا العلمى المدوّن الحريص على الإستاذ ، أن السلف كانوا يقولون « حكاه الشيخ بخطه » أى بنسخه لا نقلا عن أحد . وهذا المدلول هو الذى جعل الاصطلاح يتسع حتى يشمل ضروب القصص ، أما الأصل فقد احتفظ به الشعب عندما أراد أن يميز الفن التمثيلى من القراءة أو السرد .

وليس من سبب أن القصص القديم وبخاصة بين طبقات الشعب - كان حكاية يقلد بتراثه ، بأساقه وأسراره وحجه وحركات جسمه ، مختلفا ، ويختلف المواقف ... وإذا كان الحكواتى : لأدب لشعبى ممثلاً لكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، فإن القصص الشعبي القديم ، كان بصطنع هو الآخر كثيراً من الظواهر التمثيلية .

....

والدارس للملاحم الشعبية العربية ، تستوفيه ملاحظة خطيرة ، هى أن الشعر الذى يرسل على لسان البطل في مواقف المبارزة والظعان ، يتأمل في الوزن والقافية مع الشعر الذى يرسل على لسان غريمه ، وهذا التقليد يشير إلى فن أدبى عريق في البيئة العربية ، وهو « فن التناقض » الذى أهتم به أساتذة مبرزون في تاريخ الأدب العربى ، فأحاطوا ببواعثه الاجتماعية والسياسية ، وحبّبوا الصور والأخيلة التى تشبع فيه ، وحلّوا أوزانه وقوافيه وأساليب تعبيره ، ولكنهم لم يفكروا فيها صاحب هذا الفن من ظواهر تمثيلية .

يحمل المقامة رائدة الرواية والقصة ، فلأنى أجعلها رائدة التمثيل .

والمسرحية ، فيما نعلم ، فن أدبى جمعى ، أى أنها تقوم على ارتباط النص بالوجدان الجمعى المشاهد . وهذا هو الحال في فن المقامة ، فقد ارتبطت بدار الندوة في العصر الجاهلى ، ولم يكن حديث الزهاد إلى الخلقاء والوزراء من وراء ستار ، لكنه كان في مقام مشهود تنقل فيه الموعظة من وجدان الخليفة أو الوزير إلى وجدان سائر المشاهدين ، وصنيع « المكدين » المحترفين ، لا يختلف عن صنيع الزهاد ، وإن اختلفت الوظيفة بعض الشيء لأن مقاماتهم أحاديث جمعية ، تقصد الوجدان الجمعى لا الفردى ، وهو بعينه الذى كان عندما يبرز القصص إلى الحياة شخصية متخصصة أو غير متخصصة .. لم يكن حديثه « حكاية » ، وإنما كان في عمن عام أو موقف مشهود .

ومهما تكن الآراء في نشأة القصص ، فإن حقيقة لغوية بسيطة تستوقفنا ، فإننا نطلق على كثير من القصص لفظ « الحكاية » وجمعها « حكايات » ، واستطاع نفر من الباحثين ، أن يتبعوا الاصطلاح ، وأن يؤرّخوه ، ولكننى اتخذ موقفاً آخر يجعل للحكاية مضموناً مميزاً للأدب الشعبى الذى نحن بصدده ، والذى استوعب المقامة المرصعة فيما استوعب ، وأدى جعلها نزعاً ديمقراطية في وظيفتها على أيدى الزهاد والمكدين ، هو نفسه الذى تخير مادة « حكى » لتدل على فن تمثيلى . فالأجيال الماضية من الشعب العربى في مصر وغير مصر ، كانت تطلق اسم « الحكواتى » على الممثل المهرى المفرد الذى يشبه المولوجست ، في وقتنا . وهو الذى كان يغير من الرقص والحركة والزى ، ويقلد النساء والحيوان ، ونماذج بشرية تجسم المهن والطبقات .

وتستعين بشعائرها ، ويبعض الرواسب الأسطورية
التي فقدت وظائفها .

وإذا كان المُنشد المحترف في الأدب الشعبي
هو الذي يمثل البطل أمام الناس ، فإن المستمعين
يتخيلونه على صهوة جواده يسير ويتحرك مفاخرًا
متوعدًا في إيقاع يسائر الكرّ والفرّ في حلبة الزال .
ولعل هذه الحقيقة تلقى شيئًا من الضوء على الأصل
الذي خرجت النقيضة منه ، فلم تكن قصيدة في الفخر
والهجاء فقط ، لكنها اصطفت نبرات الوعيد
والزجر والاستعلاء والغضب ، وسأيرت إيقاع
الجواد في حركاته ... كانت النقيضة قد أصبحت
ضربًا من ضربوب الحرب الباردة في وقت السلم ،
وتحولت إلى نوع من اللعب الذي يقوم بوظيفة المحافظة
على وجدان الجماعة وغريزة القتال . وتؤدي هذه
الظاهرة لعبة « الرجاس » التي شاهدناها في عصرنا .

ومن البديهي ، أن التناقض يزداد مع
مصادمة ، وأن الفنون الشعرية ، لا صير لعبة .

وكانت الراوية في المقامة نقطة تحول من الفعل
إلى حكاية الفعل ، فكذلك الحال في النقيضة التي
تحركت من جهد يقوم به البطل نفسه ، إلى قول بجسم
به الشاعر وجدان القبيلة ، ويرسله على لسان
البطل ، ويتحول من ناحية أخرى إلى منشد محترف ،
شاعرًا كان أو محدثًا . يجمع الأخبار سردًا ، والأقوال
نظمًا ، ويتوسل بآلته الموسيقية « الربابة » ويلون
صوته حتى يحكي مختلف المواقف والأشخاص .
وقد يستعين بمساعد أو مساعدين تأكيدًا للإيهام
والتخيل في نفوس المستمعين .

ومعنى هذا أن النقيضة كانت فنًا بصريًا وسمعيًا ،
ثم تحولت إلى فن تغلب السمعية عليه ، ولكنه في
الوقت نفسه لم يستغنى عن البصر ، لأن الحديث
المباشر يستلزم رؤية المحدث ، ويلتقط فنه التمثيل في



استد

ومن البديهي ، أن التناقض يزداد مع
مصادمة ، وأن الفنون الشعرية ، لا صير لعبة .
وأنها لا يمكن أن تكون بمعزل عن تعدد الحاد في
بيئاتها . وهذا يدفعنا إلى أن نؤكد حاجة الدارسين
في الجاهلية العربية إلى ملاحظة التراث الشعبي الحي
لأنه امتداد طبيعي متطور لحياة الأمة بلا انقطاع أو
تصف .

والنتائج التي تسفر عنها ملاحظة الأدب
الشعبي ، تلتقي مع بعض الروايات القليلة حول
التناقض والمتغيرات والمفاخرات وما إليها مما عرفه
العرب الجاهليون وغير الجاهلين .

وهذه الفنون ترتبط من غير شك بشعائر جمعية
لأنها تجسّم وجدان المجتمع أكثر من أي شيء آخر .
وتحكي نموذجًا أخلاقيًا وسلوكيًا تنشبت الجماعة به ،
وتحمل في تضاعفها تلبية هذا النموذج بالفخر ،
ورفض ما عداه بالهجاء ، وتعب من مخاف الجماعة ،

وهكذا نرى أننا نخطئ كل الخطأ عند ما نتجاوز الجانب الوظيفي في الأدب إلى عناصره الأسلوبية ، وعند ما نكتفي من تراثنا الأدبي بما سجل في الطروس ، لأن ذلك ، يتحرف بنا عن مفهوم اللغة والأدب ، ويجعل وجداننا مختلفاً عن وجدان كل جماعة إنسانية . والصحيح أننا نحمل في أعطانا حلقات تاريخنا ، وملاحح حضارتنا ، وأن أدبنا الشعبي يفسر كثيراً من الظواهر في أدبنا الجامعي .

وإذا كنا نريد أن نوصّل الفن التمثيلي فإن الواجب يقتضينا أن نعرف أن له جنوراً في تربتنا .

وإذا كان « هنريك إيسن » قد نظر إلينا بمنزل من بعيد . فإن « هنري » أما نحن فيجب أن نعرف أنفسنا به « حسي الكامل » وأن نلفظ إلى أن الحركة والإشارة والإيقاع قد لابت الأدب العربي ، « لا يبرح » عن إرادة الإنسان العادي في « عبث » وحده تعبيراً درامياً ، وهذه هي سمة العصر لدى نعيش فيه .

الإشارة والحركة والزى والأداة ؛ ليستكل ما يرسمه خياله من تفاصيل .

وإذن فن الخطأ أن نقف عند الظواهر التمثيلية غير المباشرة في الأدب الشعبي العربي ، وهي « خيال الطفل » و « القره كوز » . ونصور أنه لا يوجد في تراثنا غيرها من ظواهر التمثيل . ثم نحكم بعد ذلك على وجداننا المعبر ، بأنه لم يصطنع هذا الفن الجمعي فيما اصطنع من ضروب التعبير الأدبي ، وكان من الأيسر ألا نطيل الوقوف عند الأصول الهندية أو الصينية للتمثيل غير المباشر بخيال الصورة والتمثال ، فإن شعبنا الذي استعان بهذه الوسائل قد جسم مواقفه بكثير من الظواهر التمثيلية المباشرة التي لا نلتصمها في الممثل القرد من منشء محترف ، إلى حاكية أو حكواتي ، فحسب ، وإنما نلتصمها في تضاعيف الأدب الشعبي عند الذي يحتفظ بالتيقظة والمفاخرة والمنافرة احتفاظه . كانت وإشارات تدخل الآن في باب اللعب ، في « زكاته » - فيما سلف - شعائر وتقاليد تقوم بوظيفة جبرية تحتاج الجماعة إليها .



للإسلام والفن

بقلم الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق



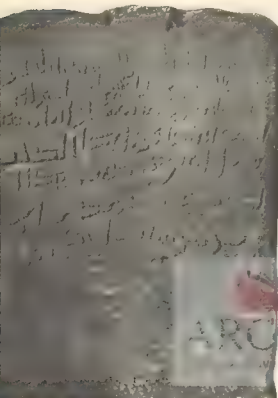
علية من الذهب من صناعة الأندلس معروضة في متحف
حديقة إيسنة لأريكة يحمل اسم صاحبها (حذف)
وتربط بحرف مشابه عليه في المروعة ، وفي أسفل عطاها
يوجد نصاً أدبياً قوامه ثلاثة أبيات من الشعر الرقيق الذي
ينصحب عن وظيفة هذه العلبة العاجية وهو :

منظري أحسن منظر . تهدي غود لم يكن
حتى حين من حنة نرعى بحور
في طريف مسك واسكفور وعمر

عُني الإسلام منذ نشأته بالفن ، فوجه الأنتظار
إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات إلى جانب ما لها
من النفع ، حتى يدرك الإنسان أن الحياة الإنسانية
الصحيحة لا تقوم على الضروريات فحسب ، بل هناك
جوانب أخرى لا تتصل بالضروريات أو بالمنفعة
في شيء ، لكنها تهدف إلى ما هو أسمى من ذلك .
تهدف إلى ما يحقق للحياة الإنسانية إنسانيتها وضوؤها
عن الحيوانية ، تلك هي جوانب البرية والجمالية .
وهي : لباب الفن .

يقول الله تعالى في سورة النحل : « والأنعام
خلقها لكم فيها دِفءٌ ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم
فيها جمالٌ حين تريحون وحين ترحون ، وتحمل
أثقالكم إلى بلدٍ لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس
إن ربكم لرهوفٌ رحيم . ونحلي والبقال والحمير
لتركبوها وزينةً ويخلق ما لا تعلمون »

هذه القننة الطيبة من الإسلام نحو الفن لما مزاها
العظيم ، والعناية بالفن خير وسيلة لتهديب الدوق .



سورة من سورة آل عمران في نسخة بخط
الكوفي وسماحة (في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

تكوين محكم ، وتنسيق بديع ، وفيها تضييق على
ما حوّلها من ظلال وأضواء .

والواقع أن التأمل في مظاهر الجلال - فضلاً عن أنه
يشعّد في الإنسان قوة الملاحظة وقوة التفكير ، وقوة
التدبر ، وهذه من العمّد الأساسية التي يقوم عليها الفن -
فإن من شأنه أيضاً أن يرهف الحس ، ويصفي الذوق ،
ويؤدّي إلى النفس حب الجمال . وإذا ما تكوّن
الذوق السليم ، وارتقى مستواه ، ومزّن الناس على

وإذا كما نعى بتثقيف العقل حتى نصل إلى حب
الحق ، وعلى تهذيب الحس حتى نصل إلى حب
الخير ، فينبغي أن نعى كذلك تهذيب الذوق حتى نصل
إلى حب الجمال .

ونحن في الحقيقة في أشد الحاجة إلى تهذيب
الذوق وإدراك قيمة الجمال في حياتنا ، والإيمان
بأن تربية حاسة الجمال فينا ، أمر لا مفرّ منه إن شئنا
أن نسمو فوق مستوى الحيوانية .

ثرى ما هي أحسن وسائل التربية ؟

لم يتركنا الإسلام تنخبّط في سبيل معرفة هذه
الوسيلة ، بل نبّهنا إلى أنها إنما تحسّس روحنا
الجمال فيها أبدعه الله ، وفيها سوتها . فإشاد ،
وبإمعان النظر في هذه المظاهر . فلو عرف
على سر الجمال فيها ، والتأمل في جمالها .



شاشة من زجاج من صنع مصر
مستوفى ، تحمل فيه روعة الزخارف
الهندية من مصر



شاهد قبر من القرن الثالث الهجري يتجلى فيه الخط الكوفي بعد أن تطور وتمثلت صورته
(في صنف الفن الإسلامي بالقاهرة)

آهم أحفوا زينتكم عند كل مسجد ، وكلوا واشربوا
ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين ، قل من حرم
نفسه من الله في نحر لعباده والطيبات من الرزق ؟
في فن الفن . آه في حياة الدنيا خالصة يوم القيامة .
كذلك تفصل الآيات تقوم يعلمون .

هذه التوجيهات التي قصد بها الإسلام تفتيح الأذهان
إلى أهمية الفن في الحياة ، خرج العرب من بلادهم
فانتحن ، وسرعان ما ارتفعت أعلامهم فيها بين المحيط
الأطلسي والخليج العربي ، بل فيها وراء الخليج العربي
من بلاد الهند والصين ، وكانت رؤوسهم لاشك
عامرة بتلك الدروس التي تلقاهاهم الإسلام في الفن ،
لكن أيديهم كانت فارغة من المهارة في الإخراج ،
فاستعانوا في التشييد والتصوير برجال الفن من الأمم التي
خضعت لهم وتعلموا عليهم ، وتعلمت عهد تلمذتهم فيها
وصل إلينا من الآثار والتحف التي ترجع إلى عصر
الخلافة الأموية في الشام حيث نشاهد فيها مزيجاً
من خصائص الفنين الرئيسيين اللذين كانا يقتسمان

تقدير مظاهر الجمال ، ارتقت الأمة في حياتها الخاصة
وحياتها العامة . فلا يقبل أفرادها إلا على استعمال
ما هو جميل . ولا ترتاح نفوسهم إلا إلى رؤية تجليات
ممتلئة في كل ما يحيط بهم ، تؤدبهم القوموس في الحياة
المادية وفي الحياة المعنوية ، ويؤلمهم علم التوازن
والانسجام فيما بين الأشياء في داخل منازلهم وخارجها .

• • •

فالإسلام قد عمل في الحقيقة على أن يخلق منا
فنانين ، أو محبين للفن ، لتكون رُسل الجمال في هذه
الدنيا ، تبرز ما فيها من جمال وجلال . على أنه لم
يقف عند هذا الحد بل نراه يدفع بنا إلى الإقبال على
الاستمتاع بالجمال وبالزينة في دائرة الاعتدال ، فقد
قدراً ما يضطرب في نفوسنا من غرائز ونزعات وميول ،
فلم يحاول كبثتها ، بل سعى إلى أن يهدئها ويسمو بها ، فهدئ
بذلك سبيل الوصول إلى المثل الأعلى للإنسان .

يقول الله تعالى في سورة الأعراف : « يا بني



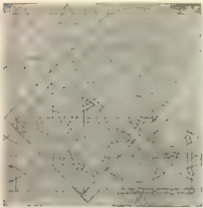
منبر المسجد الجامع بالقشوروان ، ويشمل في حته حصة حجرة إمامه ، ويعتبر أقدم المنابر الإسلامية الموجودة ، ويرجع إلى القرن الثالث الهجري

أخطوا يتمثلون في الزخارف عن تمثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً كما كان الحال من قبل ، وصاروا يحوِّرون في العناصر الزخرفية تحويراً يبعدها عن مظهرها الأصلي في الطبيعة .

ولم يكن هذا الانحياز نتيجة لضعف في قوة الملاحظة ، أو نقص في القدرة الفنية كما يذهب إلى ذلك بعض الناس ، بل كان نتيجة إيمان مبدأ جديد ؛ هو أن الهدف الأسمى من الفن إنما هو تجميل الحياة ، والتجميل يتحقق بنقل العناصر الزخرفية عن الطبيعة نقلاً صادقاً ، كما يتحقق كذلك بالتصرف في رسم هذه

العالم المتحضر في ذلك الوقت : الفن الساماني الذي كان سائداً في العراق وفارس ، والفن البيزنطي الذي كان سائداً في الشام ومصر وإفريقية .

وفي عصر الخلافة العباسية صبح الفنون لمسلمون . وانصهرت في نفوسهم التقاليد الفنية التي تعشموها في العصر السابق . ومرت أيديهم على الإنتاج الغني . فآخذوا يبدعون التحف . ويشيدون العمارات . ونجّلت عقريتهم فيما تجلت في الزخرفة التي أخذت تبدو فيها اتجاهات فنية لم تكن موجودة في الفنون السابقة عليهم ، إذ



الطريقة التي كوّنت بها الزخرفة الهندسية في شاك
المسجد الأموي المشهور مع هذا البحث (من كرزول)

مرحلة الإبداع . ومن أجمل صورة يتخلّى فيها هذا
بداع في رحلته المعروفة بالأرابيسك .

... ARCHIVE

بقيت مسألة موقف الإسلام من التصوير وهو
من أبرز فواحي الفن .

تري هل حرّمه الإسلام ، كما يذهب إلى ذلك
بعض الناس ، أم أباحه ، أم تركه دون أن
يتصرّف له ؟

الواقع أن القرآن الكريم قد حلا من نص صريح
أو غير صريح بصدد التصوير ، ما كان منه مسطوحاً
أو مجسمًا مثل : التماثيل ، فلا تحريم ولا إباحة .

والأحاديث النبوية التي تناولت الموضوع من
نواحيه المختلفة لم تُجْمِع فيه على حكم واحد ؛
فهناك أحاديث تحرّمه . وهناك أحاديث تجيزه .
وإذا نحن احتكنا إلى التاريخ والمنطق السليم

المتاصر وفي تهذيبها وتحويرها ؛ والتصرف والتهذيب
والتحوير ، مظهر من مظاهر العبقرية الفنية من غير
شك . فالفنان الآن قد تجاوز مرحلة النقل إلى



نُزِبَ من المتاصر المخرم مزينة بأشكال هندسية جميلة ملق
و أسفله حبيبة منقوش عليها حدث باسم السلطان حسن
أحد سلاطين بنيك - و متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

والأدلة المادية على ذلك قائمة ، نراها في
العالم والمتاحف الإسلامية في مصر وخارج مصر .

أما المطلق السليم فيفرض علينا أن نبرئ الإسلام
من تهمة التحريم ، إذ لا يستقيم في الذهن أن هذا
الدين الذي فَتَحَ الأذهان إلى أهمية الفن في الحياة —
كما يبتأ — يحرم التصوير مع ما له من دور خطير
في تحقيق رسالة الإنسان الكامل التي ينشدها .

والواقع أنه قد ترك لنا أمر التصوير ليرجع فيه
إلى حكم العقل ، وسنن التطور والرقى ، وإذنه لأسمى
من أن بتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة
البشرية وتطورها .

ومن ذا الذي يستطيع أن ينكر على التصوير
أن يكون الخطر الذي لعبه وبلعبه في الحياة
المبيلة وفي الشؤون الاجتماعية للأفراد وللجماعات ؟

وجدنا أن كليهما يؤيد في وضوح عدم التحريم .

أما التاريخ فيذكر لنا أن النبي الكريم والمسلمين
الأوائل لم يجدوا حرجاً في التعامل بلواهم القرس
ودنانير الروم ، وكلاهما كان يزدان بصور الملوك
والباطرة .

ولو كانت هناك شبهة تحريم ، ما أقر النبي
— صلوات الله عليه — استعمال هذه العملة لما تضمنته
من أمر يراه الإسلام محرماً .

...

ويذكر لنا التاريخ أيضاً أن رجال الدولة الأموية
في الشام — وهم قريبو عهد بعصر النبوة وعصر
الراشدين — لم يثعروا في تزيين قصورهم بالصور
والتماثيل ، وكذلك العباسيون والمعتصميون من
بعدهم .

rit.com



لمحات من حياة توفيق الحكيم وفنه

يقام المكتبة نحات أحمد فؤاد



« توفيق الحكيم » بريشة « سالتيز »

لمحات فحسب ؛ فحياة عريضة خصبة كحياة الفنان توفيق الحكيم ليست مما توفيقها الأقلام في صفحات أو مقالات، ولكنها لمحات تشيد ولا تحيط، فلإحاطة بعد مقام عريض .

كلما رأيت « توفيق الحكيم » سمعت في نفسي همس سؤال : أترأه لو لم يقدر له السفر إلى أوروبا فأين كان مكانه الآن ؟

وما هي إلا هتية حتى أسمع همس جواب .
هناك بين رجال القضاء بهفة أساسية . وفي
للأدب شيء فشاركة من وب إلى الحركة
مسرحية على نحو ما كان يفعل . فقد ظهر ميله إلى
التأليف المسرحي سنة ١٩٢٠ بعد أن عالج الشعر
في مقطوعات وأناشيد زجلية لبان الحركة الوطنية
ولكنه في التأليف المسرحي (ما بين سنة ٢٢ إلى
سنة ٢٤) سار على الطريقة المألوفة في مسرح حكاية .
وكان مؤلف ذلك العهد في ذلك المسرح هم الشيخ
يونس القاضى وعباس علام وسليمان نجيب وإبراهيم
رمزي ومحمد عبد القدوس وبتبع بخيرى وعمر عارف
صاحب رواية (هدى) وغيرهم .

كان هذا هو الوسط الذى يعمل فيه توفيق ولو لم
يقدر له السفر إلى أوروبا لما خرج عن هذه الدائرة
إلى أن يبلغ العمر مداه .

وهذه السفرة يعتبرها توفيق الحدث الذى غير
مسيره . . غير مفاهيمه . . فتح عينيته على قم جديدة
للأدب والحياة . فا كان ليخطر بباله قط أن الأدب

يحتاج إلى اطلاع واسع عميق . يحتاج إلى دعائم يرتكز
إليها . فلما نهد إلى أوروبا - وكان من الممكن ألا يفتح
عينيته عليها إطلاقاً لولا رغبة والده في إبعاده مؤقتاً عن

لماذا لا يكون الأدب المسرحي أدباً حقيقياً أصيلاً
يُشرف به صاحبه، كما يشرف الكتاب بالأعمال الأدبية
الأخرى ؟

وأصرُّ أمراً ليس إلى مردِّ له من سبيل . لقد قرر
توفيق الحكيم أن يدرس « في الفرنسية » الثقافة الإغريقية
التي ولدت أساتذة المسرح مثل سوفوكليس وهيراقليس
وأشيل وأرسطوفان . . قرر أن يدرس هوميروس
والإلياذة . . وعند ما أراد أن يدرس أعلام المسرح
اليوناني أيقن أن لا بد من معرفة الفلسفة إذ عرف
أرسطو المسرحية وسواها . . بل لا بد من معرفة
فن التمثيل الأغريقي .

وأقبل توفيق على كتاب « فلسفة الفن » للكاتب
هيرمان في ، وكتاب « تاريخ الفن » للكاتب سالمون
ريناخ، وعمل ضوئهما استشرافاً إلى متحف اللوفر، فغاص
في قاعاته وآثاره، وأسلمه هذا إلى العصر الروماني إلى
عصر النهضة . . . حتى أصبح كل عاصر التفكير ذلك أنه
أيقن أن المثالي الثقافة التي يجب أن يزود بها الأدب
وفق المفهوم الأوروبي هو أن يحيط ويتفهم ويتلوق
كل آثار النشاط العقلي الإنساني من فلسفة وأدب
وفنون مختلفة من موسيقى وعمارة ونحت على مدار
العصور، بل يراود له ويجب أن يكون له الخاطم ببعض
مظاهر العلم الحديث ونظرياته، وكذلك كان توفيق
يحاول جاهداً أن يتفهم شيئاً عن اينشتاين في كتب
ليست بالغة التخصص، وكان خير كتاب في هذا
الميدان ترك في نفسه أثراً كبيراً ووسم تفكيره، هو
عمل كبير - من ثلاثة أجزاء للعالم الرياضي « هنري
بوان كاريه » اسمها على التوالي :

العلم والفرد ، التفكير والعلم ، العلم والمنهج .
ومع أن هذه الموضوعات لا تهم الأديب في
التأليف الأدبي أو القصصي أو المسرحي : إلا أنها
أعطت « توفيق الحكيم » القدرة على التفكير في الأشياء

الوسط المسرحي مؤملاً له أن يتأهب للذكوراء في
باريس، لعل دراساتها تطفئه على القانون وتُشرب به
فيُقبل عليه من جديد - وجد نفسه في باريس أمام
حضارة هائلة حتى لم يتألف نفسه من الدهشة والإعجاب .
لقد راعه أن ما نسميه في مصر مسرحاً إنما هو في
أوروبا قسم نابه من أقسام الأدب . . وحين يغني المسرح
في أوروبا لوناً رفيعاً من الفن ، ينظر إليه في مصر
على أنه خروج على الأدب . . « قلة حياه » فكتابه . .
(مشخصته) لا يطاولون الأدباء ولا يحسبون عليهم .

وهي نظرة لا تخلو من عنف فقد كانت مسرحياتنا
- إذا استثنينا مسرحيات شوقي - لا فن فيها . على
أن « شوقي » حتى سنة ١٩٢٦ لم يكن قد كتب
مسرحية بعد - فقد قابلته توفيق حكيم لأول مرة في
باريس سنة ١٩٢٦ وأفضى إليه شوقي أنه بصدد كتابة
مسرحية عن كليوباترة وطلب إليه أن يدلّه على
المسرحيات الشعرية الفرنسية التي تنبئ عن كبر طوره .
وحدث أن « شوقي » قال له في خلال اللقاء : إنه حصر
في غيبته بعض مسرحيات عكابه . وفي ذلك الحين
إن المؤلف في باريس ، وتساءل شوقي : أتكونه ؟

وطرب للسؤال توفيق الحكيم حتى خفَّ للبحث
عن مسرحيات كليوباترة في الفرنسية لولا أن « شوقي »
سافر قبل أن يوافيه الحكيم بطلته .

على أن « شوقي » حين أخذ يصدر المسرحية ،
أدخل القوم المسرحية الشوقية في الشعر لا في الأدب
المسرحي . . وكانهم ضنوا على المسرح بشوقي، حين
نجد الأدباء في أوروبا أو معظمهم مسرحيين . ففي فرنسا
كورنيه وراسين وموليير، وفي ألمانيا جيتو وشيلر، وفي
إنجلترا شكسبير . . . وأفاق توفيق الحكيم على صوت
في نفسه يهتف به لماذا يحتقر أبي المسرح ؟

لماذا يحتقر قومي المسرح ؟

لماذا نمارسه كعمل مُختر ؟

لقد فرض كتاب «الحاسن والأضداد» نفسه
بنفسه عليه حين قرأ كثيراً غيره بقصد الدراسة، وتأثر
بها، ولكنه تأثر مقصود.

وحين آمن «توفيق» بهذا، وعمل له كان له
ما أراد. فإنه حين كتب في طوره الجديد «أهل الكهف»
للمسرح لم تكن هناك صعوبة في إدخالها في نطاق الأدب
قبل أن تعرف المسرح، ورأى فيها الأدباء - حتى من
ترمت منهم - نسباً يصلها بالأدب والفكر، وغدوا
يروون في المسرح رأياً جديداً، فلم يعد تابعاً للشعر،
بل أضحي بدون ارتكاز عليه.. مجرد نثر في قالب
مسرحي، أضحي بهذه الصفة وحدها أدباً له اعتبره.

وهنا يبدو «توفيق» أو للحقيقة وجه قد يكون
غير مائل، ألا وهو زيادة المسرح العربي. إنه هو الذي
أعطى المسرح عسره الذي يتمتع به في الأدب العربي
دون سواه من الشعر، إنما بالنثر وحده. لقد احتفل «شوقي»
بـ «الملك» ولكن مسرح حياته كانت تستمد قيمته - في
حين الشاهد - من القصيد.

كل هذا كان وراء سقمه «توفيق الحكيم» إلى
أوروبا.

أما الحدث الثاني الذي كيف حياته وإن لم يبلغ
في تأثيره هذا الشأو، فهو انتقاله من النيابة إلى
المعارف... من الريف إلى القاهرة.. وهذه كما يبدو
لو أننا أنعمنا النظر. نقطة تحول كاذبة، فلو لم تحدث
في وقتها لحدثت فيما بعد. فإن ارتباط الأدب بأعباء
القضاء كان لا بد له أن يحدث أثره ويسلمه في النهاية
إلى الأدب الذي خلق له.

لقد كان يُرجى «توفيق» أن ينال الدكتوراه
في القانون، ثم شاء القدر أن يضع في طريقه «جرمان
مارتان» رئيس لجنة الاقتصاد السياسي، في الدبلوم
الأول، وكان الرجل قد جاء مصر من قبل لرأس
تحرير مجلة «مصر المعاصرة» ثم غادر مصر وقد

التي يدرسها والتطور في الفكرة الصغيرة وتنميتها قدراً
من النمو... وهنا يبدو فضل الأدباء المتصلين بعلوم
ومعارف أوسع من مجرد المهنة الأدبية التي يزاولونها..
انهم أقدر من سواهم على أداء رسالتهم الأدبية.. وبمثل
هذا يز الجاحظ الأسمى في الأدب العربي القديم
والأمثلة كثيرة.

وعلى ذكر الجاحظ بحق لنا أن نشير إلى كتاب
«الحاسن والأضداد». لقد قرأه عشر مرات وعاش
الكتاب مع الأديب طفولته وشبابه. ومن مجلس إلى
مكتب توفيق الحكيم تلمح عنه كتاباً قديماً مكتوباً
عليه: (سنة أولى ثانوي - حسين توفيق الحكيم)..
إنه بعينه كتاب «الحاسن والأضداد»! وللكتب كالناس
أعمار.

وهذا الكتاب له عليه تأثير معنوي لا لفظي فحسب.
فهو ممن يتأثرون بالكتب من الناحية الفكرية أكثر من
الناحية اللفظية، تأثر بمنطق الواحد «الحكيم». إن
كتاب «الحاسن والأضداد» يسلو كل قضية
ورفضة من زاويتين متضادتين، فالشجاعة أو الكبرياء
أو حتى الجمال أو الكرم لكل صفة منها ناحيتان..
لقد أثر هذا الكتاب في حياته حتى لقد غدا ينظر إلى
كل شيء من جانبيه دون أن يستبد به جانب واحد..
أصبح كما يقول: لا يؤمن بمعنى مطلق، بل يضع كل
شيء على ميزانه الحقيقية كالجاحظ. ومن ثم يرى
ضرورة اتصال شبابنا صلة وثيقة بالأدب القديم لا
من الناحية التعبيرية على أنه مجرد نماذج لفظية كما
يتوهم الكثيرون؛ ولكن من الوجهة العقلية فقد كان
القدماء يعالجون بعض المسائل بطرق لا بد لنا أن نستفهمها
لأن بعضها يفيدنا.

وقد انعكس هذا الأثر على أدب الحكيم، فإن
التأمل في قصصه وكتبه لا يجد فيها فضيلة مطلقة أو
رذيلة مطلقة، أو إنساناً خيراً ١٠٠٪ أو شراً ١٠٠٪

كما كتب الأناشيد الوطنية ، وسافر في المظاهرات ، وأطلق الرصاص غير هيّاب . وحدث أن بعض أعمامه بمن ذكرهم في « عودة الروح » كان لهم نشاط سرى . فلما ضُبطوا ضُبط معهم .

عاش « توفيق الحكيم » ثورة سنة ١٩١٩ بكل أحداثها . بكل أيامها . . . وخلق معها ، وخلق لها ، وأثر فيها مع الشباب وتأثر بها ، فكان كتابه « عودة الروح » انطباعة كبيرة من انطباعات الثورة . . . لأنه قصتها كاملة .

هناك صور يصورها الأدب وتظل صوراً في ذاتها . . . صور للدراسة أو الفن حتى ولو وُجدت في الحياة ، وهناك صور يرسمها الأدب تبص بالحياة بل تمتد حياتها كما تشاء أصالتها وحركة الفن فيها ، وتمضي في التاريخ لإسرى شخصيات حادثة يتنقل القارئ نفسه فيها مثل فرير ، مثلاً . . . ومثل هذه الصور فيكون المرء مدبراً أو خبيراً حسب نوعها ، ولكنها على حالها شخصيات حية موجهة فعالة ، ومن هذه شخصيات « حسن » في « عودة الروح » .

لعل قيمته أنه لا يكرر . وأحسب « توفيق الحكيم » نفسه لو أراد كتابته الآن لما استطاع أو لعله يكتب شيئاً آخر . إنه كالزهرة التي إذا لم تقطفها في وقت معين فقدت قليلاً أو كثيراً من نضارتها .

حين كتب جوته « فاوست » في أربعين سنة دون أن تفقد تماسكها وتربطها وقوتها ، لأن « فاوست » تعتمد على الفكر ، وغير هذا الأعمال الفنية التي تنبع من الشعور . . . إن الأمر هنسا مختلف جداً . . . إنه يذكرنا بكينس . كاشعره ربيعاً أرهم . وكان شبهه ربيعاً أخضر ، خُلِق كالربيع والربيع ، فلما أحس أنه لا يعطى إلا في الربيع اخترم في شرخ الشباب وفوعة العمر وطرامة الصبا وكأنه خاف أن يفقد معناه . . . نكهته . . . طعمه ؛ فأثر أن يموت . وهكذا رامبو .

رسمت في نفسه فكرة سيئة عنها — تطوَّع بدمها عليه أجناب المحاكم المختلطة الذين خالطهم « مارتان » فترة وجوده . ولم ينس . فحين وقعت عينه على الطالب المصري « توفيق الحكيم » باذره بالسؤال . . . أنت مصري ؟ وكانت لهجة غير ودود أوجس منها « توفيق » خيفة في نفسه . . . وحدث أن صديق حسه وأصاب حسه ، فلم يكتب له النجاح المأمول أترى هل كان الرسوب شراً ؟ هبته حصل على الدكتوراه كزملائه حتى غير اللامعين منهم ، فما الذي كان سيحدث ؟ كان « توفيق » سيصبح أستاذاً في الجامعة ، ينصرف إلى تدريس القانون والتأليف فيه . . . إذن أين كان يولد كتابه : « نائب في الأرياف » ؟

...

وعاش « توفيق الحكيم » في مصر . . . عاش فيها . وعاش أحداثها ، ومن هذه الأحداث الكبرى في مطلع حياته ومطلع كفاحها المستعمر ثورة سنة ١٩١٩ . بدأت هذه الثورة بداية مفاجئة ، بصبح حتى لأصحابها أنفسهم . ولو أن الحوادث تسمى « كانت تختمر في الوعي الباطن للشعب دون أن يدرك أنه سيأتي اليوم الذي ينفجر فيه بعمل ظاهر إيجابي . كانت مصر كلها قبيل الثورة تضيق بالاحتلال وتنشئ زواله وكان زعمائنا في ذلك الوقت لا يعرفون مصر الوضع السياسي الحقيقي للبلد بعد انتهاء الحرب الأولى وهزيمة تركيا التي كانت تربطها بمصر اعتبارات شتى ، وإذا بالثورة تندلع فجأة كطبيعة الانفجارات ، وكانت الشرارة التي سرت في الركام المرقوم هي تنفي ضد زغلول وصحبه . . . وعرفت المدارس الإضراب ، وتوالى الانقطاع عن الدراسة . وترك هذا الانشقاق الوطني انطباعاته على الشباب المصري في ذلك الحين ، فإن توفيق الحكيم الشاب لم ينظم قصيدة غرامية في تلك الفترة ، بل كان قصيده كله يتأجج حماسة وإن لم يكتب له النشر والذيع وقتئذ في زحام شوق وأنداده

ولما كان من المزمع طبعها باسم «مشكلة الحكم»
تقد رأى «توفيق الحكيم» أن الاسم يوجب بحث
الحكم كله بجميع ألوانه ومنها الملكية . وفي سنة ١٩٤٠
أكمل الكاتب تصوير باقي ألوان الحكم ، ومنها الملكية
في ثلاثة فصول أخرى ، ولم ينشرها بالطبع .

وفي سنة ١٩٥٤ طلب بروفيسور ماريناك ترجمتها
إلى الفرنسية ، فوافق الحكيم . وظهرت المسرحية في
الفرنسية باسم «مشكلة الحكم» سنة ١٩٥٤ .

وقد مثلت هذه المسرحية لأول مرة في دمشق
هذا العام .

كان «توفيق الحكيم» في هذه المسرحية يرى
فساد الديمقراطية مسؤولاً عن فساد الملكية ، مشولاً
عن كل شيء .

...

رأسوب رجل بخاص . له قصة . فقد عاش
فيه يبحث عن أسلوب . كان في حيرة من أمره :
كيف يكتب ؟ حين كان يبحث عن أسلوب
كانت في باريس ثورة عقب الحرب الأولى للبحث
أيضاً عن أسلوب ، وكان لسان هذه الدعوة يتردد
عليه كثيراً لفظ «السريالية» - ومن المفارقات أننا
حين أخذنا نردد هذا اللفظ بعد سبات عميق كان
قد استنفذ هناك «بطل» .

بدأ «توفيق» أولاً يكتب شعراً فرنسياً على طريقة
السريالية ، وعندما بدأ يكتب القصة الثرية وجد
نفسه أمام تجديدات في الأسلوب وقف أمامها مضطرباً
أى الطرق يسلك . ثم عاد إلى مصر وحيرته قائمة ، وعلى
لسانه ما زال عالماً السؤال نفسه كيف يكتب ؟

وفي يوم خطر له أن الأسلوب الحقيقي لا يتأشى
إلا عند ما ينشئ الإنسان كلمة «الأسلوب» ويكتب
ما يريد أن يقول بدون اقتضال ، عند ذلك يكتشف
نفسه .

لم يعش إلا من استطاع أن يكتشف نفسه مثل جوته .
ومضت ثورة سنة ١٩١٩ وأعلن تصريح ٢٨
فبراير سنة ١٩٢٢ ، ورأى «توفيق» - بحاسة الفن -
وعوده بالديمقراطية سراباً ، وأيقن أن ما بلوح به
إنما هو ديمقراطية مزيفة . ولم يبدأ الفنان بل راح
يصور هذا في كتاب «شجرة الحكم» وكتاب
«تأملات سياسية» . . . وأحست الحكومة بدورها
أن وراء الأكمة ما وراءها ، فاقترحت حكومة محمد
محمود سنة ١٩٣٨ عن طريق مجلس الشيوخ - وكان
رئيسه محمد محمود خليل - أن يحال توفيق الحكيم
إلى مجلس تأديب ، كما هاجمه الوفد الذي يمثل
المعارضة في جريدته «المصري» شهراً ، وكان الظن
به ألا يفعل ، ولكن الوفد بغريزة الدفاع عن النفس رأى
في هذا العمل الأدبي حرباً على بصره . وكسبهم
يلتقون عنده إذ هو : هذا النظام سنسهم في الحكم .

وهنا لم يعارض الوفد الحكومة . بل أنشئ
ثم عدلت الحكومة عن مجلس تأديب نهجاً ما
يشير دافع الحامين من لفظ ، وتكونوا أمام تهديد
بعض أعضاء مجلس التأديب بالوقوف إلى جانبه .
عن الحكومة رفته ، ثم أقبلت لِمَا قد ينجم
عنه . . وأخيراً اكتفوا بنصم ١٥ يوماً من مرتبة ،
وكان وقتئذ مدير تحقيقات وزارة المعارف .

ولم تستطع هذه الحزات أن تغمد قلمه أو تظامن
من حديثه ، فكتب في سنة ١٩٣٩ مسرحية «براكسا»
هاجم فيها فساد الديمقراطية الذي يؤدي إلى الديكتاتورية
وسيطرة القوة .

وقد بنى «توفيق» هذه المسرحية على أساس
مسرحية أرسطوفان «مجلس النساء» وما كان
«أرسطوفان» إلا سائماً أو ستارة تخفى وراءها ، والرقابة
مضروية سنة ١٩٣٩ . فقد صدر توفيق الحكيم عن
ذاته حيث انطلق بعد البداية يصور بيتنا نحن بمشاكلها
وعواطفها المتوقفة في ثلاثة فصول .

حتى لما لا يمكن تجسيمه من العواطف أو الأفكار
فند ما أراد «توفيق الحكيم» أن يكتب في السياسة
لم يتخذ المقالة أداة له ، وإنما استعان بالصورة ؛
فكانت مسرحية «شجرة الحكيم» .

ولكن سيطرة الصورة هذه عليه ما سرها ؟

إن المصطفى لتاريخ حياته يلمع أن أول مظهر
من مظاهر الفن عنده كان «التصوير» . كان في
الثامنة من عمره حين هوى التصوير والموسيقى فاندفع
إلى العوالم وأمسك الرق في حلقته . . . (اقرأ عودة
الروح) .

ولعل هذه الزعة تعزى - فيما تعزى إليه - إلى
أن التصوير والموسيقى لا يحتاجان إلى أداة فنية كالآدب
التي يتأدى صاحبه توفراً على القراءة ثم اصطناع
الكتابة . . . حين يكتب في التصوير النظر ثم الإعجاب
ويكتب في الموسيقى سمع ثم الطرب . ومن ثم انصرف
«توفيق الحكيم» إلى التصوير والموسيقى ؛ ولكن
هذه هي عنده لم تقص وطورها . . . فحاول رسم
الحيوانات في المدرسة الابتدائية ثم التمثيل في فرقة
الشيخ سلامة حجازي - وهنا نلمح أن الموسيقى قد
أسلمته إلى التمثيل - والفريق المتقلبة في الريف ؛
ولكننا إذا تأملنا الرسم والتمثيل وجدناهما من الفنون
المصورة .

كان هذا شأن «توفيق الحكيم» حتى عرف
القراءة . وهنا فقط تحددت طاقته الفنية وإن ظلت
الرواسب الفنية الأولى عالقته بقلمه ، فإن قراءاته وكتابات
إنما تتمثل أي شيء في «صورة» . فحين يخاطب العقاد
العقل . . . الفكرة مجردة . . . وهو من قوته يريد لها
أن تصل في قوة بنفسها إلى العقل نجد «توفيق» يعطي
الفكرة في موكب من الصور فيه أشياء كثيرة مألوقة
فتبدو سهلة وقد تكون صعبة . والمرء مع العقاد أحد
اثنين : فإمّ عنه يأخذ منه كل شيء ، أو مرتج عليه

إن الذي يبحث عن أسلوبه وهو يكتب ؛ كالذي
يبحث عن خطوته وهو يسير . لا بد لئلا هذا الباحث أن
يتعمّر على حين أن السائر على طبيعته تصيح مشيته
«شخصية» يعرف بها . ولكن الانطلاق على السجدة
لا بد أن يسبقه بالطبع اطلاع بصير واسع على أساليب
الأعلام وعلى حركة الفن عندهم .

فكتابات توفيق الحكيم بعد هذا ليس فيها أي رغبة
في اصطناع أسلوب ؛ إنها كالإمضاء خاصة بصاحبها .
فالمرء لا يستطيع أن يرجع أسلوبه إلى أحد لأن تأثراته
فكرية لا لفظية . وهو لم يحاول المحاكاة وإنما حاول
الافتتاح فحسب . انصل بكتابه المفضّل اتصال حب
وتفهم عاش معهم حياتهم . . . غاص في تجاربهم . ومع
هذا ينسى وجودهم تماماً عند ما يمسك قلمه وإن ظلوا
في ضميره ؛ حتى غدا النسيان جزءاً منه .

ومن الطريف أن «توفيق الحكيم» كان
تلميذاً في الثانوي حفظ كثير من «صعود في» . ريت
التلمذة والحدادة ثم جاء النسيان ليطبق . . .
حتى إنه لا يكاد يذكر الأبيات بلفظها وإنما تخلفها
فقط دون اللفظ .

ماذا حدث ؟ هل هضم محصوله هضمًا كاملاً
أحاله إلى صورة أخرى . كما يستحيل الطعام
بألوانه إلى دم مثلاً ؟

والأسلوب في أدب «توفيق الحكيم» يختلف
حسب الموضوع فهو في القصة طويلة أم قصيرة ،
والتخييلة والمقالة التصويرية أقرب إلى «الصورة» .
وأحياناً يكون حواراً تصويرياً مثل «شجرة الحكيم»
أو «حمارى قال لي» وأناأ يتخذ شكل مذكرات ،
إذا كان الموضوع رسائل مثل «زهرة العمر» أم
مقالات فكرية مثل «تحت شمس الفكر» .

إن القوالب عنده كثيرة وأسلوبه يتشكل وفقاً لها .
ولكنه في جملة أسلوب تصويري يعطيك صورة

الأسلوب، وطه صاحب مدرسة النقد، ولكل منهم تلاميذ ومريدون يتطلعون إلى شخصياتهم. وهى شخصية أسرة، حتى يحاول هؤلاء التلاميذ تقليدهم، وكثيراً ما يحدث أن يكون التقليد مضحكاً. وإنما مدرسة «توفيق» مدرسة متشعبة، لأنها غير متميزة بمحددة، بل هى مدارس متشعبة.. زوايا.

فبعد «عودة الروح» طلع علينا أديبنا نجيب محفوظ بقصصه ذات الملامح «البلدية» ومن «الرباط المقدس» تخرج إحسان عبد القدوس وإن كان قد قصر منه على زاوية واحدة وتوسع فيها، هى زاوية «الجنس».

ووراء «شهر زاد» سارت «شهر يار» أخرى من عمال كثير. وظهر أدب القشليات القائمة على الأساطير، كما ظهر فى الأدب بعد ٣٣. الأسلوب التصويرى تلى له كتاب «توفيق الحكيم».

... ARC

توفيق الحكيم لا يتذكر الأسماء، وإنما يذكر الإنسان بصورته، حتى وإن كان عهده به سى الطفولة الأولى.

إن عذماته بصرية، فهو يحفظ الملامح والمشية والحركة دون أن يذكر الاسم. هل أسر بكن فى حبه للزلة وإثارة لها؟ فهو يراها منبع التفكير حتى ليعدها الجزء الذى أمضاه وحده من حياته أكثر من مجموع الأوقات التى أمضاها مع الناس هل هى الوراثة فقد كان والده من طائفة المناطق فلم يحدث أن عرفت له حياة صاخبة؟

وقد يقول قائل: وولعه بالمرح، ماذا فيه من الزلة؟

ولكن المسرح عنده لا يتجاوز فترة العرض فهو يراه، ثم يتطوى على نفسه من جديد. حتى المجتمع الذى صورته إنما رآه من خلال عمله

يخرج من عنده خالى اليد، ويستحيل أن يكون مع العملاق بين بين. ولهذا يقسم الناس إزاده فريقين: راض عنه معصم له. وفريق ساحط منهم. وهو بدوره يقسمهم قسمين: ملوك للقيم يتابعه وجاهل بها يتابعه.

وعلى العكس من هذا «توفيق». وإن كان من مضار «الصورة» أن توفيق قد يحسب عليه قراء، هم فى الحقيقة لم يفهموه. لم يفلتوا إلى غرضه.. قصارى ما وصلوا إليه السطح.. القشرة، وعبثاً تحاول الأخذ بيد الواحد منهم. لأنه مقتنع تماماً أنه نفذ إلى مداخل الكاتب والفكرة معاً.. فإذا تحدث «توفيق الحكيم» عن «صينية الطاعس» رعبوا أنه يوجب المرأة المفضقة أو يؤثر عليها — على الأقل «الطافية» فى حين يقصد الرجل ألا تتذكر المرأة لوظائف «أدب».. تستعمل عليها فؤاد الإنسان - رجلاً أو امرأة - ينسج إمكاناته وما تعين عليه هذه الإمكانيات.

إن الصورة مدار من «توفيق» حديم. وقد حدث صور، وإذا تفاهم معك فبالصور: أما إذا كتب فقد بلغت الصورة أوج كمالها. إنه حين أراد التعبير عن فكرة الزمن اختار لها «أهل الكهف» أى صورة. من الأدباء أعلام لم «فورم» لغوى بلاغى كالاستاذ الزيات أو الدكتور طه، وإنما القورم عند «توفيق» بهاء.. فخامة.. صورة غنية.. هيئة فن.. أو بلاغة فن.

عند «طه» تستطيع أن تقع على اللفظ.. العبارة.. الموسيقى، وعند «الزيات» حفل حافل منهما، ولكن عند «توفيق» خط سير.. تدبير.. تشكيل.. هدف.. فلسفة..

وفى أدبنا الحديث مدارس عُرِف بها أصحابها، و«توفيق» أحد هؤلاء ولكنه أيضاً يختلف عنهم. فالعقاد صاحب مدرسة الفكر، والزيات صاحب مدرسة

فحاول في «عودة الروح» إتقاذ عواطفنا بأنفاسها .
فالعامية في بواكير إنتاج «توفيق الحكيم» كانت تأتي
في السياق بالسليقة حين يصطنعها الشباب الآن على
سبيل «المنعوية» زاعمين أن صنيعهم ملهـب أدبي
جديد .

و «توفيق الحكيم» يكره عملية الانشطار أو لعلمها
تضايقه . إنه يفضل للزجل أن يكون عامياً خالصاً ، أو
للموضوع أن يكون عريباً خالصاً . إنه لا يحب التعصب
للعامية أو للعربية ، بل يود لكل منهما أن تسير في ميدانها
الذى تتألق فيه . ويكون الحكم بينهما السليقة «الفنية الدقيقة»
وحدها لا التملـهـب ، فحين تقتضى هذه السليقة
«الفنية» العامية ، فلا بأس من استخدام العامية .

وهذا المبدأ أو هذه الظاهرة واضحة في أدبه من
حيث الموضوع ، فأدبه إما قصص أفكار ، وإما قصص
شخصيات .

ففى السطور من الشرق كان معنى بفكرة ،
هى «روحانية الشرق» و «مادية الغرب» هذه
الفكرة كانت همه كله فى القصة كلها ، ومن ثم طفت
عنده على كل شيء . . . لم يعد يحفل ببائعة التذاكر ، ولو
أن القصة كانت مقتنة . متوخية الفن القصصى وحده
لتنع حياة هذه الفتاة إلى النهاية واتخذ منها مادة للإضافة
فى العرض والتشويق ، ولكنه كان ممتلى النفس والواعية
بفكرة سيطرت عليه ، فسخر لها العمل الفني كله حتى
لم يعد كل شيء إلا وسيلة لها . وحين يكون الكاتب
صاحب فكرة أو صاحب دعوة معينة يجب ألا يحاسب
على سواها ، أو يقتصد فى حسابها على الأقل . ولكن
النقاد عندنا ينصبون ميزاناً واحداً للكاتب ولأعماله كلها
دون اعتبار لمراميـه الخفية .

لقد كان «توفيق الحكيم» فى «عودة الروح»
مثلاً . راسم شخصيات . «حفى . . زنبوبه . .
عبد . . الخ» . وكل شخصية من هؤلاء تستطيع

أو ظروف حياته . والإنسان عادة إنما تظهر طبيعته
بعد العمل ، فإن العمل يجمع أو يتساوى فيه الناس من
حيث التواجد فى ميدانه ، ولكن بعد العمل يختلف
التصرف ، وتختلف تبعاً له الدلالات والأحكام .

إن السنوات منذ سنة ١٩٢٥ إلى سنة ١٩٤٥ تعتبر
فى حياة «توفيق الحكيم» عزلة حقيقية والأدب العربى
مدين لهذه الفترة بكل ما جاد به «توفيق» .

والأدب «توفيق الحكيم» جملة ، ميزة خاصة يكاد
يتفرد بها تلك هى وحدة هذا الأدب فهو كالبنيان
أو الهرم لا تستطيع أن تستغنى عن أصغر حجر فيه
دون أن تحل به . فوولفات «توفيق الحكيم» يكمل
بعضها بعضاً ، ويتجاوب بعضها مع البعض . «فنان»
فى «الخروج من الجنة» ما هى إلا شهرزاد عصرية
تحاول أن تجعل زوجها خلقاً جديداً .

و«أهل الكهف» وما فيها من الرحلة الزمنية أعيدت
فى شكل عصرية فى مسرحية «رحلته إلى . . .» ولدت
من مسرحية «لو عرف الشباب» التى «بشيت باسم»
«عودة الشباب» .

وهناك ظاهرة تستأهل الوقوف عندها هى ظاهرة
امتزاج العامية بالعربية عنده خاصة فى الحوار .

والعامية بدورها لها فى أدب «توفيق الحكيم»
(قصة) فقد كان فى مطلع حياته الأدبية يتعمدها .
تأكيداً للعصرية وإمعاناً فى تحرر رسم البيئة المحلية .
لقد كتب سنة ١٩٢٦ وكان وقتئذ فى باريس ، عن
العوام والضيـبان وارقاة وكلام «اسم» هل كان هذا
تعبيراً عن الشوق إلى مصر أم لأن هذه الصورة بالذات
لا توجد هكذا إلا فى مصر ؟ «كتاب عوالم الفرح»
أو «أهل الفن» .

كانت «المصرية» غريباً يصارع تيارات مختلفة ،
فالترك والبدو والإنجليز وغيرهم كلهم كان يزاحمها
فى أرضها وقد أحس بهذا الكاتب المصرى إحساساً عيقاً

تصریح بطيء أكثها بالدخول .. ففى سنة ١٩٢٩ حاول أهله تزويجه ما دام قد صار وكيلًا للنبابة، فعارض رغبتهم لأنه كان فى صميم التكوين الفكرى ... فى صميم تحقيق ذاته الفنية، وهو لا يريد لها أن تنحرف أو ترتبك ... فلما انصبت هذه الحياة فى القالب ... قلبه القنى حتى لم يعد يخشى عليها أى مؤثر، تزوج بعد أن اطمان على نفسه .. اطمان على يومه وغده من ناحية الفن .. لقد نفذ برنامجها الحاشد أو معظمه .

هنا كان لا يد له أن يتزوج حتى لا تحجب حياته . وكأنى به يريد أن ينتعش فغير المنظر .

وهنا أيضاً تبدو سيطرة الصورة عليه ... إن الزواج فى وقته المعلوم من حياته كان « صورة خرى » منظر آخر . إذن نستطيع أن نقول بل فى أوقته .. حكم : « لم يكره المرأة كما شاءت » بل إنه كان « سارحاً عنها » .

وكل امرأة لم تكن لحظة عن « توفيق الحكيم » . فزنته مصادرة .. ولدت له ناعدة .. وأخيراً أسرتته زوجة « فهل له من فكاك ؟ »
هيات يا أبا إسماعيل !

أن تجدوها فى أى وقت فى البيئة المصرية ، ولكن السادة النقاد ، حتى فى هذه القصة ، أخذوا عليه أنه جعل الإشادة بمجد مصر على لسان مفتش الرى الإنجليزى ورجل الآثار الفرنسى .. وكان الظن « بالإشادة » أن تأتى على لسان الأشخاص المصرين فى الرواية ، ولكنه رأى رأياً آخر ... أن يشهد بالفضل الأعداء ... وأن تنطلق الشخصيات المصرية خفيفة بسيطة كما هى فى الحياة .

وكأنى به يتساءل كيف يطق أن تفكر زنوبة مثلاً مثل هذا التفكير العميق أو كيف تتأق هذه المعانى لعيده .. ولكن النقاد أو أغلبهم لا يعايشون الكاتب ... لا يصادقونه ... لا يستشعرون أحاسيسه .. مشاعره .. مراميه ..

...

وحياة الفنان « توفيق الحكيم » صورة أخرى ، ن فيه كأنه صيبت على مثاله . فهو « خرى » ورواية مبنية كالمهرم أو كالأدب . ولهذا لا تعتبر بسهولة « حتى المرأة التى طوعت الكثيرين ، لم تغير خط سير الفن عنده ... بل إنها لم تستطع أن تدخل محرابه إلا بعد



الغبار الذري

بقلم الدكتور محمد جمال الدين الفندي

على السؤال القائل : هل تفر جو الأرض بدرجة ملموسة في كثير من بقاع الأرض في عصر الذرة ؟ وبالرغم من أنه خلال هذه الدراسات المستفيضة تم تحليل كيات وفرة من تربة الأرض والماء والمطر وعينات عديدة من النبات والحيوان والأغذية المختلفة وأنسجة كثير من أجسام البشر في مختلف أرجاء الأرض ، إلا أن هذه البحوث لم يُعبرها الجمهور من الانتباه والتقدير ذلك القدر الذي أثاره مثلاً لتقنيات الجو في السبر ... ولم يتم نشرها أو إداعة أحدها

مقصدة
وقد اهتمت الشعوب كلها بهذه الدراسات وتطلعت إلى نتائجها . وكان برز من الاهتمام بها وإثارة الجدل حولها من آن لآخر . ثبتت من التجارب التي كانت ، ولا تزال ، تجريها بعض الدول بدعوى اختبار الأسلحة الذرية ، أو بحجة دراسة مدى مقدرة مجال الأرض المغناطيسي على احتباس ما تولده القنابل الذرية التي تنفجر في أعلى الجو من كهارب نشطة تنتشر في الفضاء الكوني القريب من الأرض ، وتسبب بعض ظواهر الطبيعة : كالفجر القطبي والعواصف المغناطيسية ... إلى غير ذلك من المسائل العلمية التي تضمنتها بعض برامج السنة العالمية لطبيعيات الأرض خلال عام ١٩٥٨ ، أو غيرها من البرامج العلمية أو غير العلمية .

ويتوقف عادةً مدى انتشار الغبار الذري ، ومعدل تساقطه من الجو إلى الأرض إلى حد كبير على نوع السلاح الذري الذي يختبر ، وعلى طبيعة مكان إجراء التجربة ، ثم على بُعد الانفجار عن سطح الأرض ، بمعنى أن نتائج كل تجربة تجرى وما يتبعها من إشعاعات وغبار وحرارات وأمواج تسرى في جو الأرض ، كلها عمليات تختلف من حالة إلى أخرى .

والمعروف أن من الغبار الذري ما يتساقط سريعاً وعلياً بسبب حجمه وأوزانه الكبيرة ، ومنه ما يتساقط مع المطر على أبعاد كبيرة من مكان التجربة ، كما أن منه ما قد يدخل طبقات الجو العليا : كأعلى

منذ بزغ فجر العصر الذري في أواخر الحرب العالمية الثانية ، والبحوث تجري في كثير من بقاع الأرض للوقوف على مدى أضرار الإشعاع والغبار الذريين . وقد تضمنت هذه البحوث والدراسات أهم برامج لجان الطاقة الذرية التي أنشئت في معظم الأمم ، كما تخصص لها بعض العلماء من المشتغلين بعلوم الجو ، وعلوم الحياة الذين كرسوا أنفسهم ، وفوق كل شيء تأثير هذه العوامل الفتاكة على الأرض وما عليها من أحياء .

ولقد اهتمت الشعوب كلها بهذه الدراسات وتطلعت إلى نتائجها . وكان برز من الاهتمام بها وإثارة الجدل حولها من آن لآخر . ثبتت من التجارب التي كانت ، ولا تزال ، تجريها بعض الدول بدعوى اختبار الأسلحة الذرية ، أو بحجة دراسة مدى مقدرة مجال الأرض المغناطيسي على احتباس ما تولده القنابل الذرية التي تنفجر في أعلى الجو من كهارب نشطة تنتشر في الفضاء الكوني القريب من الأرض ، وتسبب بعض ظواهر الطبيعة : كالفجر القطبي والعواصف المغناطيسية ... إلى غير ذلك من المسائل العلمية التي تضمنتها بعض برامج السنة العالمية لطبيعيات الأرض خلال عام ١٩٥٨ ، أو غيرها من البرامج العلمية أو غير العلمية .

ولفترة من الزمن انصبّ البحث عن آثار الإشعاعات الفتاكة والغبار الذري على عالمي الأحياء من نبات وحيوان ، ثم تناول التأثير على الجو والإجابة

المقربة أو المضيق ، كأجواء الصحارى أو المدن التي تتوافر فيها الرمال المتارة أو الشايورة بأبواعها . فالغبار الجوى العادي معرض لحمل الإشعاع الذرى . ويمكن أن تلتصق به التوى المشعة أو النشطة . وما الغبار الذرى في الواقع إلا مجموعة ضخمة ومعقدة من الجسيمات المشعة المختلفة على صورة ذرات وسحب ورماد وأغبرة ... الخ ، تدخل في تكوينها كافة المواد التي يصنع منها الجهاز التوى المتضرر ، وما يحيط به ، أو ما يجاوره من مادة عند الانطلاق .

ولهذا السبب تعتبر الأجواء المربة عموماً من أسوأ وأخطر الأجواء في حالات إجراء التجارب الذرية ، كما أنها لا تصلح لإنشاء الوحدات الذرية .

...

وبناءً على ذلك ، فإن وحدات الذرية ومزايها ، أنه ...

وعندما لا يتعدى انتشار الإشعاع الذرى حيزاً معيناً باستخدام الحواجز الخاصة ، ينحصر تأثيره على هذا الحيز أو ما قد يتصل به اتصالاً مباشراً . أما إذا تسرب الإشعاع إلى الجو أو المياه أو سطح الأرض لسبب من الأسباب بطريقة من الطرق فإن احتمالات تأثر الأحياء بهذه الإشعاعات قد تمتد إلى مسافات كبيرة . ولما كان الجو المحلى بغازاته وشوائبه هي أكثر الأوساط الناقلة لمواد الإشعاع الذرى ، فإن هذا الأخير يمكن أن يتسرب سريعاً على مساحات واسعة في حالات الأجواء المناسبة .

ولثل هذه الاعتبارات نجد دراسات الطبيعة الجوية التي ترتبط بهذا الموضوع من الأهمية بمكان ولها علاقة وثيقة بالمسائل المتعلقة بالصحة وبإعلام الأبدان .

الستراتوسفير ويبقى عالقاً في الهواء سنين عديدة ، ويتضمن النوعان : الثاني والثالث أهم أنواع الغبار الذرى الذى ينجم عن تساقطه تسرب عدة عناصر مشعة لا تستقيم معها الحياة ، ومن هذه العناصر سترانشيوم ٩٠ الذى من خصائصه أنه إذا ما ظهر بكميات كافية سبب الأورام الخبيثة والسرطان وأمراض الدم والأعصاب المستعصية . ومن هذه العناصر ما يؤثر على الوراثة .

ويقال إنه في ظل بعض هذه المواد بدأ جيل جديد من الحشرات والميكروبات ثم القيرورات في طريق التكاثر وتثبيت أقدامه على الأرض وفي جوفها ، وعلى رأسها جميعاً الأفلوئزا الخبيثة !

ونحن في حين نجد أن الإشعاعات الذرية يمكن أن تحدث تغيرات أساسية في الجنس أو في الخلايا الحاملة لخواص الوراثة ونحوها ، يبدو لنا أنه في الأحوال العادية تظهر بعض هذه الأسباب كالتلوث الإشعاعى الذرى .

ولقد ثبت أن الستراتشيوم ذا النشاط الإشعاعى له ميل خاص للاستقرار في عظام الأحياء ، وبسبب تأثيره السام القوي الإصابة بفقر الدم والسرطان بكافة أنواعه ، إلا أنه خفيف التأثير على الخلايا الوراثة .

وهناك عوامل طبيعية تعمل من تلقاء ذاتها على تقليل كميات هذه المادة الخطرة ، كما أن الجسم البشرى لا يمتص أكثر من ١٠ إلى ٢٠ في المئة من الستراتشيوم الذرى الذى يتسرب في التربة ، ويمكن للماء الذى يجري على بعد عدة سنتيمترات تحت سطح الأرض أن يكون خالياً من هذه المادة تماماً .

وهناك حالات جوية خاصة تتميز بطبيعتها بإمكان توافر الغبار الذرى فيها وتركيز النشاط الإشعاعى بها عند إجراء التجارب ، أو مجرد تسرب الإشعاعات الذرية إليها ، وعلى رأس هذه الحالات جميعاً الأجواء

الصناعية التي نجمت عن إجراء التجارب الذرية تعادل في المتوسط على سطح الأرض كله نحو بليون أو أكثر بقليل من الجرعة المقدرة لحدوث الخطر الحقيقي على الأرض بأسرها ، إلا أنه بطبيعة الحال يحدث أن تتجمع هذه الإشعاعات في حيز معين يتم فيه الخطر خلال فترة ما قبل أن تنتشر وتتناثر ، كما يحدث عادة في منطقة الانفجار النووي بالذات .

• • •

والمعروف أن أغلب الأسلحة الذرية التي تقارب طاقاتها حدود الطاقة المنبعثة من تفجير آلاف الأطنان من الديناميت يقتصر انتشار غبارها على مناطق الجو السفلى الممتدة إلى علو متوسطه ١٠ كيلو مترات (مظلة الزويوسفر) ، أما الأسلحة ذات ملايين الأطنان (الميجاطن) فهي من القوة بحيث تستطيع أن ترسل آلاف ومرة من العيار الذري المختلف - سبيل إلى حد الزويوسفر . وسريعاً ما ينتشر الغبار والمواد بهيئات الرياح ، كما إنه في الوقت نفسه يأخذ في الترسب (كطر ذري) بطرق مختلفة وكميات متباينة .

ولهم العوامل التي تعمل على تساقط هذا الغبار ، هي الجاذبية وحركة الهواء غير الانسيابية (الدوامية) ثم المطر .

وعند ما تجري التجربة في جو الأرض وعلى بُعد مناسب من سطحها ، تولد أعداد وفيرة من الكهارب ، (الأيكروونات) النشطة التي تنطلق إلى أعالي الجو حيث يجتسب أغلبها مجال الأرض المغناطيسي ، ويصحب ذلك تولّد بعض ظواهر الجو العلوى العجيبة : مثل الفجر القطبي (الأورورا) ، والمواصف المغناطيسية التي تشلّ أعمال وإذاعات الراديو والتليفزيون ، وهي ناحية لها قيمة كبرى إيّان الحروب على أية حال .

وقد تكون المواد المتسربة في صورة غاز أو دخان أو ذرّات صغيرة مختلفة الأحجام ، كما إنها قد تسرب إلى الجو باستمرار : كإضافات صغيرة ، أو هي قد تنطلق بكميات هائلة نتيجة انفجار مفاجئ .

وقد يحدث أن تنساب المواد المشعّة النشطة تحت درحات عالية من الحرارة وترتفع في الجو قبل أن يتم انتشارها فيه في صورة سُحُب ذرية .

ومن الضروري تحديد الخواص الطبيعية للمواد المشعّة المتسربة قبل أن نحاول بحث انتشارها . ويدخل في معالجة هذه المواضيع قياس التوزيع الرأسي للدرحات الحرارية في الجو المحل والرياح وما يطرأ عليها من تغيرات ومعاملات الحركة غير الانسيابية ، أو الحركة المزعجة ، إلى غير ذلك من العناصر الجوية . وحينما تتركز الإشعاعات الذرية تكون معرفة سرعة الرياح واتجاهاتها من الأهمية بمكان ، وهذا كله يتم وفقاً لوضع الافتراضات المختلفة التي تترجمها مثالاً ريح والغبار الجوي والنشاط الإشعاعي في خصائص الكتل الهوائية السائلة . . . إلى غير ذلك من الدراسات الجوية التي تتعلق بالوحدات الذرية والتي لا غنى عنها في تأمين حياة البشر .

• • •

وتدل نتائج التحليلات المختلفة على أن الجرعات التي خصّت عظام الأطفال من إشعاعات السترانشيوم المشعّ في الوقت الحاضر - قبل أن تجري فرنسا تجاربها - تعادل في المتوسط وعلى وجه التقريب ، ما ينتج من زيادة الإشعاع في الطبيعة على علو ١٠٠ متر .

ومن المعروف أن الأشعاع في الجو يتواجد لأسباب طبيعية ، وأنه يزداد بالارتفاع عن سطح الأرض ، وحتى عهد قريب كانت الإضافات

ويقسم الغبار الذري من حيث مجالات ترسيبه
إلى أنواع ثلاثة هي :

١ - الغبار الذي يتساقط سريعاً ، خلال عشر إلى عشرين ساعة تقريباً ، وهو طميعة حار - حار حيث يبرد عليه الشط الإشعاعي ، كما أنه كبير حجم نسبياً ، ويترسب سريعاً على الأحصاء الجارية وتصبه بالبحر لأحضر .

٢ - الغبار الذي يتساقط خلال مدة لمدة من عدة أيام إلى عدة أسابيع من تاريخ الانفجار ، وعثر هذا الغبار يمكن أن يبقى عليه من الغبار متوسط العمر ، ذلك لأنه لا يبرد حيث تنو كسيفه ، كما أنه ليس بهيم تتكون مثل الغبار القديم .

٣ - غبار قديم ، وهو الذي يبقى عاماً في الجو خلال الفترات الممتدة من عدة شهور إلى عدة سنين ، قد يصل إلى عشر وأعلى تسببه الانفجار ب العنيفة ، كما أنه يتساقط بهذه الكمية من آخر مدقة بروبوسيدور أو من مدقة سر تومسور كما قدما

• • •

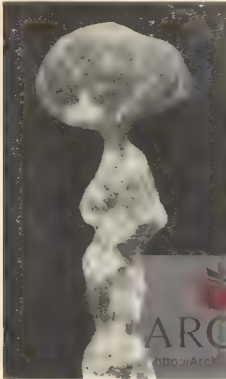
وأهم العوامل الطبيعية التي تعمل دائمة من تدها
بمسها على ترسيب الغبار الذري ، هي : - ١ - الأرض .
فدقائق الغبار يمكن أن تتساقط مثيرة للحرارة ، و ٢ - الهواء .
كما تتساقط الأجسام الأخرى .

ومن هذه العوامل أيضاً : المطول أو المطر بأنواعه .
فقط المطر وبلورات الثلج والجليد المتساقط من السماء ؛
كلها يمكن أن تلتصق معها كميات وفيرة من الغبار
الذري ، خصوصاً من النوع متوسط العمر .

ولعل أهم الوسائل المستخدمة في قياس الغبار
الذري ، ينحصر في قياس كميته التي ترسب على سطح
الأرض ، بما في ذلك سترانشيوم ٩٠ ، أما الكميات
التي تتساقط مع أنواع الغطول المختلفة فهي لا تغطي
فكرة صحيحة نظراً لتسرب المياه المستمر واختلاطها
بغيرها .

• • •

ويترسب الغبار الحديث بأجمعه عادةً على بُعد
بضع مئات من الكيلومترات من مكان الانفجار .
وتختلف كميته باختلاف قرب أو بعد السلاح الذري
عن سطح الأرض أثناء عملية الانفجار نفسها : فإما



المارد الذري الجبار

أن تنطلق القنبلة في أعالي الجو ، وإما أن تفجر قريباً
من سطح الأرض ، أو أن يكون الانفجار على
السطح أو تحته ، وفي هذه الحالة الأخيرة بالذات
تنهم وتتمزق وتبخر كميات وفيرة من مادة قشرة
الأرض وما عليها - تقدر بآلاف الأطنان -
ويصبح بعضها أثراً بعد عين ، وتختلط هذه المساحيق
بمواد القنبلة نفسها وتكون مجموعة مفقدة من الغبار
الذري المشع الذي يصعد إلى عنان السماء في صورة
مارد جبار تكتنفه الدوامات العنيفة - (راجع الشكل)

وعندما يتوقف نمو المارد الذري في الاتجاه
الرأسي تكون الدوامات العنيفة المتولدة داخله قد

يمكن تقديرها حسابياً بتجميع المسافات الأفقية التي يقطعها هذا الغبار أثناء ترسبه خلال الطبقات المختلفة التي يتضمنها هذا الارتفاع ، ويدخل في ذلك بطبيعة الحال سرعة الرياح واتجاهها في كل طبقة ، وكذلك الضغط والرطوبة ودرجة الحرارة .

وعلى الرغم من أن ترسب الغبار الذرى الحديث يتم أغلبه بفعل الجاذبية الأرضية ، وعلى الرغم من أن هذه العملية يمكن أن تستمر نشطة خلال عدة أيام ، فإن المعروف أن العامل الأساسي في ترسب الغبار الذرى متوسط العمر ، هو المطول بأنواعه . ففى أحد الاختبارات - قنبلة نيفادا عام ١٩٥٥ مثلاً - ترسب أكثر من ٨٠٪ من الغبار الذرى متوسط العمر بواسطة المطر الذى أعقب تلك التجربة ، كما أن ما يقرب من نصف ما ترسب من الغبار الذى أثارته القنبلة ترسب في طبقة الروبوسفير في مدى ٢٢ يوماً من تاريخ إجراء تلك التجربة .

...

ويقول بعض العلماء ؛ إننا كما قد نغزو ازدياد كميات الغبار الذرى المترسب في الأيام المطيرة التي تعقب بعض تلك التجارب إلى ما يشاهد من ازدياد كميات المطول بأنواعه ، علينا أيضاً أن نغزو ازدياد كميات المطول هذه إلى ازدياد درجات تركيز الغبار الذرى في تلك الحالات، خصوصاً وإن هناك علاقة طبيعية يمكن أن تقوم بين الظاهرتين على أسس علمية سليمة . وفي العادة يتناثر المارد الذرى وينقسم إلى عدة أجزاء بواسطة تيارات الهواء في طبقاته المختلفة ، وينطلق كل جزء في صورة سحب ذرية يصحبها نشاط إشعاعى عظيم . وعند ما تلائم الظروف الجوية سقوط الأمطار خلال مرور هذه السحب تبلغ قيم ما يترسب من الغبار الذرى متوسط العمر أقصى درجاتها ، وقد تصل إلى ٢٠ مرة ضعف ما يترسب إذا لم يتساقط المطر .

هذأت نسبياً ، ويستغرق ذلك بعضاً من الوقت ؛ وعند ما تتوقف هذه الدوامات بالفعل تبدأ الجسيمات الكبيرة وذرات الراماد الثقيلة في الترسب إلى سطح الأرض .

وسريعاً ما تتمخض الحوادث عن تغطية مساحة واسعة حول مكان الانفجار بذرات نشطة الإشعاع .

وعندما يتم الانفجار في أعلى الجو ، لا تكون هنالك فرصة كافية لاختلاط مواد القنبلة المشعة بمواد القشرة الأرضية ، وقد لا تتاح الفرصة لإثارة تراب الأرض ، وعندها يقتصر أغلب الغبار الذرى على مواد القنبلة ذاتها ، ويكون في صورة ذرات دقيقة الحجم جداً إلا أنها على درجة كبيرة من النشاط .

وقد حدث أن تم الانفجار في بعض الحالات على أبعاد كبيرة من سطح الأرض ، يتم من ثم مواد الأرض إلى أعلى وكثافتها بعد ذلك في جسم المارد الذرى .

وتدل التجارب والأرصاء على أنه في صائر الانفجارات السطحية يترسب نحو ٧٠٪ إلى ٨٠٪ من الذرات المشعة على مساحة تمتد إلى مئات الكيلومترات من مركز الانفجار ؛ وتزداد هذه النسبة كثيراً عند ما يتم الانفجار تحت سطح الأرض .

وتحمل تيارات الهواء المختلفة الشدة والاتجاه ، الراماد العائى وتسوقه معها حيث يأخذ في الترسب البطيء من طبقة إلى أخرى . وفي العادة يتناسب زمن ترسب أى نوع من الذرات خلال أى طبقة من طبقات الجو تناسباً عكسياً مع سرعة هبوط أو تساقط هذه الذرات ، بمعنى أن الذرات الثقيلة تهبط بسرعة أكبر ، وترسب في أزمنة أقل من الذرات الخفيفة . وعلى ذلك فإن المسافة الأفقية التي يمكن أن تغطيها عبات بالذات من الغبار الذرى خلال ترسبها من ارتفاع معين

شاقة بالطرق المباشرة ، أو هي تكاد تكون مستحيلة بهذه الطرق .

وأعظم نتائج الانشطارات الذرية خطراً على وجه العموم ، هو الفبار القديم الذى قد يظل عالقاً في الجو عدة سنين ، ولهذا تنادى الأمم بإيقاف إجراء التجارب الذرية ، وتعدّها جريمة في حق الإنسانية ، وقد طالبت أمتنا بذلك في مختلف المناسبات .

وقد حسب كاتب هذا المقال عدد حبّات الفبار الذريّ الذى يكون المارد الذريّ في الحالات المتوسطة بما يعادل 10^{14} حبة ، أى عشرة متبوعة بثلاثة وعشرين صفراً على الأقل ! ! وهذا الرقم يفوق حدود الوصف والخيال ، إلا أنه يفسر لنا كيف تؤثر هذه الشوائب على الجو وتلوّثه بإشعاعات وأتربة تضرّ بالإنسان وما يملك من نبات وحيوان .

أما كمية الحرارة التي تبعث من القنبلة الذرية الذرية ، فيمكن أن تكون في حدود 3×10^{12} سعر حرارى . أو ٣ مبدوعة بثلاثة عشر صفراً ! وهي كمية من الحرارة لا يسّاه بها . وترتفع درجة الحرارة داخل المارد إلى حدود ٣٠٠٠ درجة ستجرا ، وهي كافية لصهر جميع ما يصادفها من مواد الأرض وصخورها ومعادنها ، وتحويلها إلى أبخرة .

أما في القتابل الإيدروجينية ، فإن هذا الرقم بطبيعة الحال يدخل في حدود الملايين بسبب تضاعف الطاقات الحرارية المنبعثة .

وبصرف النظر عن الفبار الذريّ وتربساته ، تغطى القنبلة الذرية عند انفجارها مساحة تكاد تكون دائرية قطرها نحو ثلاثة أرباع الكيلومتر . وترتفع درجة الحرارة داخل هذه المساحة إلى قدر يعادل نصف درجة حرارة سطح الشمس فلا يبقى ولا ينر ! وسرعان ما تسرب هذه الطاقة كلها إلى الجو

وهناك إلى جانب هذا كله ، تربسات محليّة للأتربة الذرية يحدث أكثرها على المرتضعات والمباني وما على شاكلتها ، وذلك بسبب اعتراضها للفبار ، أو بمعنى أصح لتيارات الهواء الحاملة له . ولهذا السبب تظهر النسب العالية من المواد المشعّة في العصر الذريّ على أغصان الشجر وجنوحه والأعمدة والتماثيل العالية والمباني الشاهقة . . . الخ .

وعند ما يمتدّ المارد الذريّ إلى عنان السماء ويدخل طبقة الستراتوسفير . تظل بعض أنواع من الفبار الذريّ عالقة في الجو مدة طويلة . وقد حدث أن امتدّ المارد الذريّ في بعض التجارب إلى علو ٢٥ كيلومتراً .

ويتساقط الفبار العلوى تدريجياً من طبقة الستراتوسفير إلى طبقة التروپوسفير ببطء شديد ، حيث يمكن أن يتسبب جزء منه بواسطة المطر ، إلا أنه لا يكون في صورة سحب أو تجمّعات كثيفة كما في حالات الفبار متوسط العمر .

٠٠٠

وكانت التجارب الذرية تجرى - في العادة - في المناطق النائية ، وفي حالات الجو المستقرة التي لا تلائم تكوين العواصف والأقواء ، والتي تكون معها تيارات الهواء في منطقة الستراتوسفير منتظمة ، لأن هذه التيارات هي التي تعمل على توزيع الفبار الذريّ الدقيق في الطبقات العليا .

والذى شوهد هو : أن تلك التيارات توزّع الفبار على خطوط الطول المختلفة بسرعة أكبر من توزيعها الفبار على خطوط العرض .

والفبار الذريّ الذى يبقى عالقاً في الجو ليكون الذرّات المتوسطة والقديمة تصل أقطار جسيماته على الترتيب إلى أصغر من جزء واحد من عشرة أجزاء من الميكرون ، وإلى أصغر من جزء من مائة من الميكرون ، مما يجعل عمليات قياسه ورصده عمليات

وقد اهتزت الأرض إثر هذا الانفجار ، وانتشرت موجة من الحرارة الزائدة إلى مسافة ٢٠ كيلومتراً ، أعقبها حدوث ضغط جوي ، وتيارات هوائية عنيفة دوت في أرجاء الصحراء . وأخشى ما نخشاه أن تعتمد فرنسا إلى إجراء مثل هذه التجارب في الصحراء الكبرى ، لا سيما وأنها تقع في مناطق ركاب الخيل المعروفة بتيارات الهواء المابط من أعلى ، والرياح البخارية ، فتصيب شمال إفريقيا بكثير من الضرر الذي لا تحب أن نخوض في تفاصيله بعد هذا الذي قلناه .

حتى يتم التعادل الحراري تقريباً ، وعندها نقول إن السحابة اللدنية قد بردت ، وأخذت تتأثر بالرياح على النحو الذي وصفناه .

• • •

وفي ٥ من يولية عام ١٩٥٧ فجرت أمريكا في صحراء نيفاذا قنبلة قدر حجمها بما يعادل ثلاثة أضعاف ونصف ضعف كل من القنبلتين اللتين هدمتا مدينتي : هيروشيما وناجازاكي اليابانيتين في الحرب العالمية الماضية .

ARCHIVE



إمبراطورية إفريقية في العصر الوسيط

(٣٠٠ هـ - ١٠٧٦ هـ)

بقلم الدكتور عبد الرحمن زك

كان بعضه يزرع الدخن وبعضه محصولات ، ويشغل بعضه الآخر في صيد الأسماك ، وكانوا يلبون نداء الملك لحمل السلاح في وقت الحاجة لرد الأعداء .
وبعدنا الإدرسي بصورة لمجتمع غانة وأسلوب معيشة الشعب وحكامه ، فقال إن عمارة القصر الملكي ، كانت منسوبة إلى الملك ، والرسوم المنقوشة ولوحات الصور ، وتنخلها النوافذ الزجاجية .

« مؤلف تاريخ الفتنش »
الذي كان ينقسم به بلاط
في نهاية القرن السابع
في وصف الأساطيل الملكية :

« لم يكن هناك جواد واحد من جواد الملك الألف ، لا ينال
من الجواد واحد ، وكان يورث الجواد برباط من الحرير
عبر جواد واحد ، وفي قديمه ، وكان لكل جواد ثلاثة أشخاص
حده ، أحدهم يركبهم في جواره ، يني أحدهم بطعامه ، وثانيهم
يسقيه ، وثالثهم يما يخرج منه . »

ويذكر مرة أخرى مؤلف تاريخ الفتنش ، أن الملك
كان في كل ليلة يجلس على عرش من الذهب
الأحمر ، ويحيط به حاملو الشعلات النارية ، على حين
يشاهد عشرة آلاف من رعاياه وهم يتناولون طعام
العشاء من مطابخ القصر .

تلك هي إحدى صور البذخ التي كان يعيش فيها
أباطرة غانة ، وكان الملك يتوسط دائماً أهله وبلائه
الرائع ، تلك الأبهة التي تعكس دون مبالغة بذخ

اقتبست « غانة » اسمها من المدينة ، التي كانت
حاضرة لدولة قبل أن تصبح إمبراطورية . وتنطق كلمة
المؤرخين على أن مملكة غانة تأسست حوالي عام ٣٠٠ م ،
ثم نمت واتسعت رقعتها ، فامتدت من نهر نيجر إلى
ساحل الأطلسي غرباً ، وشمالاً عند حافة الصحراء
الكبرى ، وكانت تشغل في مرحلتها الأولى
البلاد التي كانت تُعرف باسم السودان الغربي
(جمهورية مالي اليوم) .

ثم تحولت « غانة » على مر الزمن إلى
إمبراطورية قبل ازدهار دولة المرابطين بمائة سنة
تقريباً ، حتى بلغت أسمى مكانة في تاريخها خلال
السنوات الخمسين التي سبقت عصر المرابطين الذهبي .
ولقد استطاع شعب غانة أن يقيم دولته المستقلة .
ولا يدل هذا الاسم على الشعب ، ولكنه أطلق على الطبقة
الحاكمة أحياناً أو على الحاضرة كما ذكرنا . وكان
أول ملوكهم « كاز » فاتخذ بلدة « أوكار » قرب
« تنيك » عاصمة له ، وتمكنت هذه الدولة ، أو بعبارة
صحيحة الأسرة الأولى ، التي تألفت من أربعة وأربعين
ملكاً في المدة الممتدة من القرن الرابع حتى القرن الثامن
الميلادي أن تبسط حكمها بين أوكار وحوض . واستطاع
في آخر هذا القرن أحد شعوب الماندي ، وهو « السوننكة »
أن يرث دولة غانة ، واستولى على الحكم سنة
٧٧٠ م .

ولم يصل إلينا من أحوال شعب غانة إلا القليل ؛

وكانت صيالات غانة التجارية مع العالم الخارجي من الأهمية بمكان . ويرجع ذلك إلى توسُّط موقعها . فقد كانت تشغل رقعة الأرض التي تقع عند الطرف الجنوبي لطريق القوافل الغربية عبر الصحراء الكبرى ، الذي امتد بين سجلماسة في بلاد المغرب ، ماراً بنقزة التي اشتهرت بنتاج الملح .

وكانت «غانة» تستورد القماش والمنسوجات الحريرية والنحاس والملح ، وتصدر تراب الذهب ، وربما الجلود .

ولم يكن معظم ذهب «غانة» يعثر عليه فيها ، لكن كانت «غارة» أهم الديار التي أمدها به . وكان شعب «غارة» يقطن ثمة وساحة امتدت ثلاثمائة ميل طولاً ، ومختلطة عرصاً في جنوب منطقة نهر سنغال ، وليس من اليسير أن نعرف بالدقة موقع معادن الذهب في ديار «غارة» .

وكانت «غارة» علاقات تجارية بينها ودول الشمال الإفريقي عن طريق تجارة الذهب .

وقد ذكر ابن حوقل الجغرافي العربي (حوالي عام ٩٧٥ م) أنه شاهد في «أودغشت» على حافة الصحراء (وكانت على مسيرة خمسة عشر يوماً إلى غرب مدينة غانة - صكاً قيمته ٢,٠٠٠ دينار كُتب على ذمة تاجر في سجلماسة .

● مدينة غانة أو كومبي

ومدينة غانة أو «كومبي» كما أسماها شعب غانة ، هي عاصمة الإمبراطورية السوداء ، تألفت من قسمين هاميين ، يقع كل قسم منهما على تل ، وتمتد نحو الوادي على رقعة سهو فسيحة ، وكان كل قسم يبعد عن الآخر نحو ستة أميال ؛ يقطن المسلمون أحدهما، ويسكن الوثنيون في القسم الآخر ، وقد أطلق المسلمون على ذلك القسم «الغابة» لأن الأحراش كانت تحيط بها

دولته وفرط ثروتها . كان يتخذ مجلسه في إيوان الملك ، وقد رُصِّعت ملابسه بالجواهر ، ويضع على رأسه ما يشبه التاج الذهبي . ويحفُّه طائفة من الجياد المطهَّمة بالحلي الذهبية ، على حين يقف خلفه عشرة من الثعالب الوصفاء بمسكون الدرقاء والسيوف المذهبة ، وإلى اليمين يقف أبناء الأمراء التابعين لسلطانه ، وهم مرتدون الملابس الجميلة وقد رصَّعوا شعورهم برقاقق الحلي ، ويجلس الوزراء أمام الملك ، ويقف حاكم المدينة عند قدميه . وتحرس كلاب الصيد الإيوان الملكي ، وحول رقابها الأطواق والأجراس الذهبية والفضية ، وتلك كانت تتبع الملك دوماً أبناء ذهب وطوق .

وكانت تُقرع الطبول الملكية عند بداية أي حفل يشترك فيه الملك ، وكانت تعرف «بالدبابة» . أما أتباعه من الوثنيين فيركعون أمامه . ثم يجلسون على الأرض ويضعونه على رؤوسهم . ويصير المأمون من رعاياه الاحترام بالتصفيق له .

فإذا مات الملك ، وضعت جثته على الطناقر والوسائد تحت قبة من الخشب ، وتوضع الأتواب وألوان الطعام والشراب إلى جانبها ، وكان يدفن معه المقرَّبون من الخدم والأتباع الذين يشرفون على خدمته الخاصة أثناء حياته ، ثم تغطى المقبرة بالحصير ، ويشترك الجميع المحتشد بإلقاء التراب على القبة حتى تصير كومة عالية ، ثم يحيطونها بخندق .

وقد احتوت الخزانة الملكية في غانة على سيكة ضخمة من «الذهب» كانت رمز الملكية . اشتهر أمرها في العالم المعروف إذ ذاك ، وقدَّر بعض الخوارج زنتها بثلاثين رطلاً . وذكر ابن خلدون أنه بعد أن سقطت مدينة غانة في قبضة المرابطين (١٠٧٦ م) وبعد ثلاثمائة سنة بيعت تلك السيكة إلى أحد التجار في مصر . وقدَّر زنتها طنناً . . . !

● الطوارق والمرابطون وغانة

تلك هي نظرة شاملة لما كانت عليه أحوال غانة ومجتمعها في الشطر الأول من تاريخها الوسيط ، وتنتقل الآن إلى التحدث عن تاريخها ، وأهم الأحداث التي مرت بتلك الإمبراطورية السوداء .

كان لإسلام قبائل الطوارق (المثلثين) في القرن الثالث الهجري - التاسع الميلادي أثر في تطور الأحداث الهامة في المغرب الإفريقي والسودان ، لاسيما بعد أن قام حلف لجمع شمل المثلثين بزعامة القموني « تيولان بن تيكلان » الذي اعتنق الإسلام . وكان من أهداف الحلف ، التوسع نحو الجنوب لنشر الإسلام بين القبائل الزنجية بالسودان الغربي ، ولذلك كان لا بد أن يصطدموا بغانة التي كانت قد وصلت إلى حدودها الشمالية وتوسعتها ، حتى لقد وصفها ابن خلدون بقوله : « كبر اسمها واسمها » (١) ومهدت مصداقها لهم من تربة مهنينج حبوباً حتى مدينة أركي في الشمال ، وتقع على مسيرة سبعة أيام من مضارب قبيلة لثونة قرب وادي تون ، ولكن كان من حسن طالع حلف المثلثين الصنهاجي أن دبّت عوامل الضعف في هذه الدولة الزنجية الكبيرة في هذا الوقت بالذات .

ولقد زحف المثلثون بجيوشهم حتى استولوا على أودغشت ، واتخذوها حاضرة لهم ، وفرضوا الجزية على الملغولين ، وقد انتبه شعب صوصو فرصة هذا الاعتداء ، على جازته غانة ، فضربها من الجنوب .

ثم تضككت روابط الحلف بين قبائل المثلثين عام ٣٠٦ هـ (٩١٨ م) ، فانتهزت غانة أحوال تفرق الحلف ، وبسّطت ظلها على ما حول مدينة أودغشت مرة

من كل جانب ، وهي موضع تقديس الأهالي ، وبها المقابر الملكية ، ويعيش الكهنة والسحرة وعباد الأوثان في الأحراش ، كما أقيم فيها صحن عيد يقضى فيه المحكوم عليهم بالموت أيامهم الأخيرة .

وكان في المدينة الإسلامية اثنا عشر مسجداً ، وقد عاش فيها كثير من العلماء ورجال الدين والأدب والطلاب ، وكانت اللغة العربية لغة التلويح ، ليس عند المسلمين فحسب ، بل في جميع أنحاء الإمبراطورية . وكان في المدينة الوثنية مسجد واحد ، يؤدي فيه ضيوف الملك من المسلمين الصلاة ، يقع إلى جوار دار القضاء .

وقد شغل مناصب الدولة المسلمون والوثنيون على السواء . ويذكر المؤرخ البكري أن رغالية الوزراء كانوا من المسلمين ، وأن القائم بشؤون الترجمة و بلاط الملك ووزر حرمه كان من المسلمين أيضاً .

كان قسم المدينة « أي كومبي مشينين » يقيم بعض دورها بالحجارة وبعضها الآخر باللبن . وقد ذكر ابن خلدون أن عدد سكانها كان كبيراً ، وأنها - أي المدينة - كانت من أكبر مدن العالم وأكثرها ازدحاماً بالسكان ، وكان أهلها يرتدون الملابس الصوفية والقصبة والحريزية والخمالة . كما ازدهرت فيها صناعات نسج الأقمشة ، وزراعة القمح ، وصناعة النحاس والأحجار الكريمة والبروق والأسلحة المطعنة بالذهب والفضة .

وقد استمد البكري وصف كومبي حاضرة غانة . من المعلومات التي كان يحصل عليها من تجار البربر الذين عرفوا المدينة جيداً ، وتحدث معظم هذه المعلومات عن رخاء كومبي وأبهة القصر ونشاطها التجاري .

(١) ابن خلدون : « المغرب » ج ٦ ص ١٩٩

وكان «زعيم» جدالة في ذلك الوقت يحيى بن إبراهيم .

...

في يوم من الأيام كان الزعيم الطارق يحيى بن إبراهيم ماراً بالقيروان عقب عودته من تأديته فريضة الحج ، فالتقى بأبن عمران الفقيه القاسي ، الذي دهش حينما علم بحمل يحيى وأتباعه بشؤون الإسلام . فلمس حاجتهم إلى من ينقذهم ويهديهم إلى السبيل المستقيم . ورأى أن يبحث له عن مرشد صالح يمكن الإسلام القويم في نفوس رجال يحيى ، فوقع اختياره على عبد الله بن يس السجلماسي . وكان من آثار هذا الاختيار الموقف . بداية الامتداد لتنفيذ مذهب مالك من القيروان إلى المغرب الأقصى ، وتخطيه تخوم هذه الديار نحو الجنوب ، وانتشاره فيها بعد في بلاد السودان الغربي .

رجل ابن يس وأخذ يجهز للوحدة السياسية إلى جانب التمسك بأهداف الإسلام ، لكنه لم يوفق كما كان عليه طريته أخرى .

رأى - يهجر نحو الجنوب مع بعض رفاقه إلى جزيرة تقع عند مصب نهر ستغال الأدنى ، واتباع حياة التصوف والزهد والمراقبة ، وبدأ الناس يلتفون حوله وينضمون لرباطه ، واتخذوا اسم المرابطين ، والحق يقال . إنه وقع على كاهل ابن يس أن يبنى جيلا جديداً من المسلمين ، ويهيئ لون من حياة الجهاد ، ويعدهم للقتال ، ويفرس في صدورهم في الوقت نفسه ، مبادئ الإسلام الصحيح . حتى إذا ما زاد عدد أنصاره من هؤلاء المرابطين ، خرج من رباطه ، ليحقق أهداف السياسة التي صممها ، وسار على رأس مجاهديه الشبان إلى السودان ، فاتجه إلى الشرق ، نحو ثنية النيجر ، ودخل مدينة أودغشت عام ١٠٥٤ م وانتزعها من ملك غانة - الذي كان استردها من الملمنين - بعد سقوط الحلف الصنهاجي ، ثم حمل أهل غانة على اعتناق الإسلام ، فدان به غالبهم .

مصدر رزق لقبائل صنهاجة الضاربة في الصحراء ، فكان لزاماً أن يتحالفوا ليقوا ، وقد تم فعلا نوع من التحالف بين قبائل لمتونة وجدالة ومسوفة بقبض الجهود التي بذلتها لمتونة^(١)

ويبدو أن أهداف هذا الحلف الجديد كانت الهجوم على ملك غانة والسيطرة على طرق التجارة ، واسترداد ما فقده الحلف من مصالح تجارية ، وربما كان هذا الحلف قد تم حوالي عام ١٠٤٤ هـ (١٠٣٢ م) بزعماء أبي عبد الله بن نارشت اللمتوني^(٢).

ولكن لم يكتب لهذا الحلف أن تطول مدته ، فقد قتل زعيمه وهو يقاتل ملك غانة ، وهزمت لمتونة ، وأخفقت في استعادة أودغشت والسيطرة على مصادر ثروة السودان^(٣).

وكان من نتائج تلك الهزيمة أن حلت ضربة عن زعماء قبائل الملمنين ، ويرجع بعض أسلافهم إلى أن مضارب رجالها كانت في أقصى غرب حدود المغرب الأقصى ، وكان انتقالها إلى الجنوب وتخطيها حوض نهر ستغال للهجوم على السودان يتطلب الجهود والأموال ، فلم تستطع أن تحصى في هذا الجهاد حتى تبلغ هدفه .

والت زعماء الملمنين إلى قبيلة جدالة ، فأسرعت إلى الحركة التي كانت لا تزال مستمرة ، إذ أنها لو تخلت عن القيادة لذهبت قوة الملمنين . وعادت غانة تنسرب إلى الشمال ، وتقضى على الجهود التي بذلت في نشر الإسلام . وكانت جدالة أقدر على كفاح السودان ، لقرب ديارها من مملكة غانة ، وأعرف بأحوال البلاد وطباع أهلها ولغتها أيضاً.

(١) الدكتور حسن محمود : « قيام دولة المرابطين » ص ١٠١

(٢) الفلشندي : « صبح الأمل » ج ٥ ص ١٨٩

(٣) البكري : « المغرب » ص ١٧٥

المرابطين ، وتهدد طريق سيادتهم بين كل حين وآخر . أليست الصحراء ميداناً فسيحاً لقتال الكر والفر ؟ ولذلك كان القضاء على غانة هدف الجماعات المتعصبة بين المرابطين ، ولا سيما في خطة أبي بكر حيناً قلّد قيادة الجيش الشّمالى من قرائه عام ١٠٦٢ م إلى يوسف ابن تاشفين وعاد إلى حرب الصحراء .

وجاء تنفيذ تلك الخطة بعد أربع عشرة سنة ، فتمكن بمساعدة تكرر^(١) من الاستيلاء على كومبي ، وفرض الإسلام على جميع البلاد . وقد تمّ له هذا النصر على إمبراطورية غانة عام ١٠٧٦ م . ومن ثمّ صارت إليه ورجاله حقول الذهب الغنية ، وهى أهم مصادر الثروة السودانية في ذلك الحين .

● نهاية إمبراطورية غانة

لم يكن سقوط غانة الآثار البعيدة المدى المنتظرة . سرّقتها الرعاة الإفريقيون في ذلك الحين . ذلك لأنّ المرابطين كان سريعا في الجنوب ، بل أسرع من زيارتهم في الشمال ، فقد عادت من جديد حروب غانة ضد الخلافة التي كانت دوماً سبب ضعفهم وفشلهم ، وذلك لأنّ بعض قبائلهم ومن بينها مسوقة ولنة رفضتا العمل معاً تحت زعامة لخنونة - تلك القبيلة التي كانت بمثابة العمود الفقري للمرابطين ، في حين ظلت جدالة وافقة بعيدة عنها .

وآل الأمر إلى يوسف بن تاشفين بعد موت أبي بكر عام ١٠٨٦ م ، ولم يكن سيد شمالى إفريقيا فحسب ، بل صاحب الكلمة في الأندلس ، حينما انتصر على الملك ألفونسو السادس في معركة الزلاقة (٢٣ أكتوبر ١٠٨٦) .

وفي خلال عشرة أعوام بعد هزيمة غانة ، كان

كانت المعارك بين الجانبين مريرة جدا .. هذا يدافع عن عقيدته ، وذلك يدافع عن أرضه .. وفقد في هذه المعارك مئات القتلى .

وقد استشهد في إحدى المعارك يحيى بن عمر ، ثم أوغل المرابطون في تقدمهم إلى الجنوب ، وحالفوا زعيم التكرور فحاض غمار الحرب إلى جانبهم .

وكان من نتائج هذا النجاح أن انضمت قبيلة لخنونة إلى المرابطين . ثم عاد ابن يس إلى الشمال ووحد عدة قبائل أخرى انضمت تحت زعامته .

وسوف لا نذكر في هذا المقال ، أعمال ابن يس وأتباعه في المغرب الأقصى بعد انتصاره على جيش مجملاسة والأندلس ، فهى كثيرة ومتشعبة . وما يوسف له أنه مات في أشد اللحظات حرجاً ، إذ استشهد في قتال برعواطة (عام ١٠٥٧ م) وعبره السلمون زعيماً ومجاهداً إفريقيّاً من كبر الأسماء في ذلك الدعوة . فقد أقام دولة واحدة ، من المغرب إلى الصحراء الغربية كلها تحت لواء المرابطين ، والأقاليم الشمالية المتعصبة التي تضمّ سوس وأنجات ومجملاسة وتوابعا ، وفضلا عن ذلك كان قد انتهى من دعم أسس ثابتة للإمبراطورية كبيرة تقع حدودها في خارج إفريقيا .

اختار المرابطون خليفة لابن يس ، ولم يعيش طويلا ، قال الأمر إلى أبي بكر بن عمر الذى جعل مقرّاً حكمه في أنجات في المكان الذى قامت عليه فيما بعد مراكش الحالية . واستطاع أبو بكر بعد جهاد دام أكثر من خمس عشرة سنة أن يهرم مملكة السونكة الخاضعين لغانة ، ويضم بلادهم إلى دولة المرابطين . وانكمش سلطان غانة ، وتضككت ممالكها ، واستقلت بعض أقاليمها .

وكانت غانة مع ذلك تنهز الفرصة للانتقام من

(١) هو سون قبائل التوكولور ، وتقع غرب غانة ، ويعرفون باسم السونكة . ركاب يولفين شعباً تجارياً نشطاً انضمتهم في القرن الحادى عشر

على قطعة من الأرض كانت تستخدمها القوافل ،
كان اسمها «ولانة» ، ثم نمت البلدة على مر الأيام ،
وأصبحت من أهم الأسواق في الصحراء الكبرى .
أما كومي فقد مَحِيَ أثرها من التاريخ .

• • •

وفي ذلك العصر ، كانت «مالى» الصغيرة دولة تمرُّ
في مرحلة الانطلاق ، وخشى سومانجرو أن يعلو
شأنها يوماً من الأيام ، فشدّ دولته ، ولذلك قرر أن
يضرّبها قبل أن تقوى عليه ، فوجّه ضربة نحو جيشها
وانتصر عليه ، وأخرى ضدّ بيتها المالك ، فذبح أحد
عشر شقيقاً كان سيوّل إليهم حكم «مالى» ، ولم يذبح
شقيقه الثاني عشر لأنه كان كسيحاً لا أمل فيه .
ولم يكن هذا الشاب الكسيح سوى «سونديانة» الذى
آل إليه حكم مالى بعد وشيد إمبراطوريّتها . وقضى
عن غايه قصه . ثامناً . وضمّها إلى ملكه !

سأقيد بيد أنها كانت لا تزال باقية إلى ذلك التاريخ ، ولاشك أنه
التبس عليها الأمر وغلطاً بولانة ، كما أثبت ذلك أحد الرواد
الأجانب .

المرابطون قد أسسوا إمبراطورية امتدت من السنغال ،
غربي إفريقيا إلى نهر الأبرو في الأندلس . وقد دامت
تلك الإمبراطورية حوالى مائة عام إلى أن قامت في
أعقابها دولة الموحّدين .

وفي أثناء تفكك المرابطين وانشغالهم بديولتهم
في الأندلس ، استطاع السوننكة إحدى ممالك غانة ،
أن يستعيدوا استقلالهم ، ولكنهم لما كانوا كالمرابطين
تعوزهم الوحدة وتسودهم الروح القبليّة ، فلم يلبسوا
يستفيدوا بمزايا الظروف والأحداث المعاصرة ،
فعاد الشقاق إلى صفوفهم ، ورغب كل إقليم أن
يستقلّ ببلده ، ولم يعملوا في سبيل وحدتهم للثبات
في وجه عدوهم المشترك في الشمال .

وفي عام ١٢٠٣م استولى سومانجرو ملك الصوصو
أقرى ممالك غانة على كومي حاضرة البلاد . وكانت
عواقب هذا الاستيلاء خطيرة جداً . كان من
أهمها خروج بعض التجار المسلمين وحركة لاغناء
إلى الصحراء ، ثم شيّدوا بلدة جديدة في الصحراء ،
تقع على بعد بضعة مئات من الأميال إلى شمالي كومي^(١)

(١) أشار أبو الفداء وابن خلدون في القرن الرابع عشر إلى كومي-



غراميات ناجي

بقلم الأستاذ صالح جودت



إبراهيم ناجي

على جانبها ، ونحفها أحراج ومروج من أهواء القصب
والخيزران الهندي والحدائق والبساتين .

في واحد من هذه البيوت السبعة نشأ ناجي .

وفي بيت آخر منها كان الحب الأول في حياة

الشاعر .

وصحيح أنه كان حب طفولة ، لكنه كبير من

كان المرحوم الدكتور إبراهيم ناجي أكبر شعراء
العاطفة في عصره ، أو هو — كما يسميه الأستاذ
العقاد — شاعر الرقة العاطفية .

ويستورد العقاد في هذا الوصف فيقول :

« وكل ما لعله أن مدرسة الرقة العاطفية Sentimentalism كانت غالبية
على بعض أصحاب الأقلام ، الناطقين والناثرين ، من أدياء تلك
الفترة ، وكان من أعلامها في النثر مصطفى لطفى المفلح . ومن
أعلامها في الشعر إسحاق صبرى ، ومن أتباعها طه حسين .
المتعلمين المبتدئين في صناعة الإنشاء . »

« ولكن الشاعر إبراهيم ناجي لم يخط في هذه الرقة العاطفية .
أنطى هؤلاء جميعاً ، وغير النظم الذي أنتجته من حبها ،
والإيجازية . ولا شك في صدق تغييره . سبب ذلك ما كان
وژرّاً ، من حياء وشعوراً ، كما عرفناه من هذه الرقة العاطفية . »

وإذا كان الأستاذ العقاد يؤثر أن ينسب مصدر

هذه الرقة العاطفية في ناجي وشعره إلى تأثير الوراثة .

إذ كان آباء ناجي يشتغلون بصناعة دقيقة رقيقة . هي

غزل خيوط القصب المذهبة التي تطرز بها الستائر

والأغطية والملابس ، فيأبى أحب أن أضيف إلى تأثير

الوراثة ، أثر البيئة التي رعت طفولة الشاعر ناجي ،

الذي نشأ في بيت من بيوت كانت تقوم في

مساحة هادئة من الأرض عند مدخل شبرا . وقد اتفق

أصحاب هذه البيوت السبعة على أن يطلقوا على مستعمرتهم

هذه : « مدينة الأحلام » .

كانت هذه المساحة يومئذ حقولاً مترامية ،

تجرى بها مياه التربة البولاقية ، وتنتشر في قنوات

في هذه الصورة الموسيقية التي سمع من أبيه أنها تسمى شعراً .

وكانت محاولته الأولى قصيدة لم تقع في يدينا بكل أسف ، لكنها وقعت في يد أبيه الذي ابتسم هامساً له :

- بدى عليك ... هذا أكبر من سنك . دع شعر الغزل وانته إلى شعر الهامة .

ولكن شاعر الرقة العاطفية لم يستطع أن يتحول ، وبقي شاعر الرقة العاطفية طول حياته .

...

وكبرت الأيام ، وكبر معها الشاعر فأصبح طبيباً مرموقاً ، وشاعراً جديراً .

وسار به موكب العيش متقللاً بين البلدان ، فرة في سوهاج ، وأخرى في أسيوط ، وثالثة في المنصورة ، إلى أن ... سقرت به النوى في القاهرة .

وكانت بيت حبيبة الطفولة ، وكانت الدنيا قد دارت أكثر من دورة . وتغيرت مقادير أهلها ، فإذا الدار العامرة بباب مهجور ، تصفر فيه الرياح ، وتكسوه العناكب ، فنظم الشاعر قصيدته المأثورة « العودة » التي لا تزال في تقدير نقاد الأدب أجمل شعر ناجي .. قال :

هذه الكعبة كنا طائفا

والصلين صباحاً ومساءً

كم مجدنا وعبدنا الحسن فيها

كيف بالله رجسنا غرباء ؟

دارُ أحلامى وحى لفتنا

في جمود مثلي تلقى الجديد

أنكرتنا ، وهي كانت إن رأتنا

يضحك النور إلينا من بعيد

وغرف القلب بمنجى كالذي يسبح

وأنا أحتف يا قلب اتشد

جانب واحد ، هو جانب الشاعر ، حتى ملك عليه مشاعره ، وطارد خياله طول حياته على رأس .

لقد ظل هذا الحب مصدراً للإلهام الشاعر كلما أعوزه الإلهام . بل لقد كان مصدر إلهامه الأصل ، يجتره كلما شارفه أيُّ جبال في أي زمان وأي مكان .

...

كانت قصة « دافيد كورفيلد » لتشارلز ديكنز هي أول قصة عاطفية سمعها ناجي في طفولته .

سمعها وأبوه يرويها لأمه ...

ثم اقتنى القصة ، وراح يقرأها عشرات المرات ، حتى ملأت عليه وجوده .

يقول ناجي : « الذي انطبع في دغني هو دافيد كورفيلد لا أمرف السر في ذلك ، ولكني أعتقد أن قوة هذه سيرة صادقة لتكنز بالذات ، عبر لها أسعد ... وعرج فيها الحب اللطيف أوفى شرح . بكتنر بحولان لشعر . ثم يكن عمياً بد ... سك في ... روحه وفناء قلبه .

« وماذا في قصة دافيد كورفيلد ؟ »

« إنها تذكرني أو عن الأثر حزن في مجرد مع حزن الروح لتوفيق الحكيم ... لا شيء غير الصدق والواقع ... قصة غرام قد تنهى للا شيء ... ولكنها في الحياة كل شيء .

« قصة غرام ديكنز بالفتاة دورا ... دورا التي كان لا يقول إنها حبيبة ، بل كان يسميها وجوده العزيز ... أبدع وصف في لغة أعزى الرفيع ... لم تكن حبيبة وحسب ، بل كانت وجوده جسيماً ... كونه الملمح ... وحيه الصافي »

كل هذا أدركه ناجي وهو لم يتجاوز الحادية عشرة إلا منذ أيام ، بعد أن نال شهادة الابتدائية سنة ١٩١١ .

وتلفت ناجي حوله يبحث عن « دورا » ... دوراه الخاصة ... فوجدها - كما أسلفت القول - في واحد من البيوت السبعة التي تنتظمها مدينة الأحلام .

وراح يحاول أن يضع أحاسيسه نحوها على الورق ،

ينبغي أن تكون برائته أقوى من برائن هؤلاء العشرات
والثلاث من المعجبين ، حتى يستطيع أن يتزعمها منهم
جميعاً ، ويستأثر بها لنفسه ، دون أن يسلم بعد ذلك
من عوارض الغرور وأعراض الفيرة .
ولم يكن الشاعر ، يعود الناحل ورأسه الأصلع ،
مع قلة نصيبه من الوسامة ، صاحب البرائن القوية
التي تستطيع كل ذلك .

ومع هذا فإنه كان يجد في عذابه مع المثلة
« » التي نظم فيها ملحمة « ليالى القاهرة » ،
مادة غنية بالإلهام .

فلما انتهت قصته معها إلى مصير حزين ، لم يلبث
أن وقع في قصة مماثلة مع المثلة « ز » .

وسأسميها « ز » رقم ١ ، لأن في حياته اثنين
أحريين يبدأ أسماهما بالحرف نفسه ، وله فيهما أيضاً
له في « » رقم ٢ . قصيدة حنونة موه بها
سحب نقاريجاً . فبجمل عنوانها « إلى من » في ديوان
« وراء الغمام » .

هذه المثلة كانت من أجمل من وقفن على
خشبات المسارح في مصر ، وقد اشتهرت بعينها
الزرقاوين الصافيتين ، وبأنها خير من مثلكن دور
« ليلى » في مسرحية « مجنون ليلى » لأمبر الشعراء .
وإنك لتجد إشارات إلى هذه الحقائق حين تقرأ
هذه القصيدة ، ومطلعها :

جئت أشكو لك روحي وجواها
وردت ظمأى وعادت بصداها
آه من عينك ، ماذا صنعت
بهريب مستجير بحماها
نعبه تقضى أحلامه
كلما أغفى أطلت فرأها
.....

فيجب للمع والماضى الجريح
لم عذنا ؟ ليت أننا لم نعد

أيها الطير إذا طار الأليف
لا يرى الآخر معنى للسماء
ويرى الأيام صفراً كأنخريف
ناحلت كرياض الصحراء

...

كان ناجي شاعر الرقة العاطفية إلى أبعد الحدود ،
يبدل نفسه كل البذل لمن يسعد بنظرة حانية ، أو
ابتسامة راضية ، أو كلمة آسية ، فإن وجدها في القصر
أو في الكوخ ، في اجتماع أو في الطريق ، ألقى نفسه
عندها بهافقة ملهوفة ، وتحيلها حباً كبيراً في عقله
الظاهر .

أما عقله الباطن ، فقد كان يحفر صور الحب
ومعانيه دائماً من تلك الملهمة القذبة التي ظلت
تغير أسماء الحبيبات في غراميات التأثر . طبع
الخصيب ، من مشرق عمره إلى مغربه .

...

كان ناجي يحب الليل .
وكان يقضى أكثر لياليه في شارع عماد الدين ،
وهو يومئذ شارع الفن ، كما كانت عيادته موهوبة
لأهل الفن ، يفتح لم أبوابها على مصارعها ، لا يرجو
منهم جزاء ولا شكورا .

ومن هنا كثرت صلاته ببنات الفن .
والحب عند بنات الفن بضاعة سهلة ، لكنه عند
من يقع في حبهن مشقة ومذلة .

ذلك أن الفنانة — ولا سيما إذا كانت مرموقة —
يأخذها الدل من كثرة ما تكذب الصحف عنها ،
ويصفق الناس لها ، ويتكاثر المجهلون حولها .

ومهمة العاشق في مثل هذا المجال صعبة ، إذ

فحلفت لا رقدت ولا دأقت شئاً منامها
أشعلت فيها النار ترى عى في عزيز حطامها
تفتال قصة حينا من بدلتها تخنمها
أحرقها ورميت قد بي في صميم ضرامها
وبكى الرماد الأدنى (٢) على رماد غرامها

...

وله في كثير من بنات الفن تحايا لا ترقى إلى
مستوى الحب ، إنما تقف عند حد الإعجاب ، ومنها
تحية إلى الفنانة الكبيرة أمينة رزق ، التي يقول فيها :

أمينة مثلت هذى الحياة
وصورت أدوارها الزاخره
وحملت نفسك أثقالها
وروحك كالريشة الطائره
وكلفت قلبك خوض الجحيم
وقللك كالجنة الناضره
دمع . في على كالخيل
وملئت مباركة طاهره
رجعت النار يا قهوة
مطهرة حرره باهره

وقد اخترت هذه الأبيات بالذات في القصيدة ،
لأنها تشير إلى تخصص أمينة في أدوار المأساة ، وإلى
ما اشتهرت به في وسط الفن من طهر وقاسم .

...

قلت لكم إن الشاعر - برغم كل هذه الغراميات
العابرة - لم يحب أحداً في حياته قدر ما أحب تلك
الطفلة التي عاشت معه طفولته في مدينة الأحلام .

وصحيح أنها - وقد عرفها معرفة حققة - لم
تحبه يوماً ما ، لكنه كان يرضى منها بأقل القليل .

أما جميع غرامياته الأخرى فلأنها لم تكن إلا
محاولات فاشلة لسد الفراغ ... فراغ قلب ملهوف
على حب قديم يائس .

يا سقى الله الليلى أبكة
وجزأها الخير عنا ورعاها
وغذاها من أمانينا ومن
حينا الشهيد المصطفى وسقاها

...

قربى عينك منى ، قربى
ظليلنى واعمرىسى بصفاها
وأرى هداة البحر إذا ان
يسط البحر جللا وتناهى

أما ز ... رقم ٣ ، فهي ممثلة لإغراء مشهورة
بحب المغامرة ، وقد أكلت هي الأخرى حبة من
حياة الشاعر ، وكانت بينه وبينها رسائل ملتهبة ، وقد
أتيح لى في بعض الآونة أن أطلع على بعضها ، فإذا هي
- من الجانبين - قطع من الأدب الرفيع .

ولولا أن هذه الرسائل ملك هذه السيدة . أحب
لنفسى أن أنشر جانباً منها كحبر من سحر هذه
الشاعر .

على أنه مما يطفى غلة قراء الأدب ، أن هذه
السيدة تكتب مذكراتها لتشرها في الوقت المناسب ،
وقد أكدت لى أن هذه الرسائل سوف تحتل مكاناً
حظياً من صفحات هذه المذكرات .

ومن أجمل قصائد ناجى في هذه السيدة ، قصيدة
قالها بعد أن انتهت قصة الحب ، فجمع رسائلها إليه
وألقى بها في النار ، ثم نظم هذه الأبيات بعنوان
« رسائل محترقة » :

ذوت الصباة وانطوت وفرغت من آلامها
لكننى ألقى المنا يا من بقايا جامها
عادت إلى الذكريات يحسدها وزحامها
في ليلة ليلاء أر (٢) فنى عصب ظلامها
هدأت رسائل حبا كالطفل في أحلامها

الجريح « الذي يبدأ بقصيدة « زازا » :

أنا وحدي في البيد حيرانٌ هائمٌ

ففي تذكر القفسار النائم ؟

رحمة يا سماء إن في جفٍّ

(م) وحلقى عن الموارد صائمٌ

وقد ظلت « زازا » إلى جانب الشاعر إلى آخر

أيام حياته ، تب له حياتها وهي صبية ، وهو شيخ يقرب

من الستين ، وهو فوق ذلك قليل الخط من المال

والجمال والعافية والضحلة .

لما من شك بعد ذلك أنها كانت تحبه حباً مثالياً

لا غاية وراءه إلا الحب ذاته .

وعند ما مات لم تحزن « زازا » ولم تلبس عليه

كسواداً

ولما فعلت هذا ، لا عن جحود ، بل عن فلسفة

دون حسب الأرض . وعن إيمان بأن الشاعر لم يموت .

لأن الله لا يموت !

كل ما حدث . . . إنه ذهب ولم يترك عنوانه «

. . . كما قالت في رسالة منها إلى أحمد رامي ، حين

كتب إليها بعزيزها في حبيبها وحبيبها الراحل . . .

إبراهيم ناجي .

أما « زازا » . . . بطلة آخر قصة من غراميات

ناجي ، فلست أجنب الحق إذا قلت إنها المرأة الوحيدة

التي أحبته !

كانت شابة وسيمة السيات ، أنيقة الروح ،

تمتق الشعر قديمه وحديثه ، وتحفظ الكثير من هذا

وذاك .

ولم تكن ذات مطامع كطامع الغانيات .

كان كل هما في الحياة أن تكون إلى جانب شاعر

يشعرها بالحب .

وقد لعبت « زازا » هذه دوراً في حياة ثلاثة

من الشعراء الجاهرين قبل ناجي ، فلما انتهت إليه ،

وجدت عنده ما لم تجد عند الأولين من تفرغ لها ،

وهيام بها ، إلى حد أنها باتت تكل همهم وشغله في

أكثر يومه من مطالعته إلى مطلع اليوم الذي يليه .

ثم وجدت عنده ما لم تجد عند . . . من نزوة

الروح دون الجسد ، وأحسب أنها . . . عروبا

عن كتب — كانت لوناً فريداً من النساء لا يستوي به

نداء الجسد .

تلك هي « زازا » التي نظم فيها ناجي أجمل

ما نظفر به من الشعر في ديوانه الأخير « الطائر



الدراسات الشرقية في المجر

بقلم الأستاذ نجيب العقيلي

«سفمند» ملك المجر ، فقهرهم بايزيد العثماني في واقعة نيقوبوليس (عام ١٣٩٦م) .

ولما أباد العثمانيون الجيش المجرى في واقعة موهاج (عام ١٥٢٦م) واستولوا على عاصمته (عام ١٥٤١م) ولاذ آل هابسبورغ بقرى الدانوب ، مال عدد من المجرين إلى العثمانيين ، فقدت إمارة ترانسلفانيا معاهدة مع النمسا . استؤنف القتال بين حنود آل هابسبورغ والإمبراطورية العثمانية ، فغزت البلاد خرساً .

وحافظ المجرين على تراثهم ، وما زالت لهم في بعض الأديرة مخطوطات شرقية نادرة ، وفي مقدمتها دير باكوني بيل Bakony-Bel حيث بلغت مخطوطاته اللاتينية تسعين عدداً . كما علوا على تسلل الأغاني والعروض والقصص الشرق إلى الأدب المجرى . ومن تأثروا بها باليت بالاشه .

ولما كان العثمانيون قد حكموا المجر قرناً ونصف قرن فقد تعلم ولادة يودا - اسم العاصمة ثم أضيف إليه جزء يشث (عام ١٨٧٣م) فأصبحت بودابشت - المجرية واتخذوها لمة لدواوينهم . كما اعتنق بعض المجرين الإسلام ، وتعلموا التركية والعربية ، فاستخدمهم الولاة ككتبة لهم .

وهكذا بدأت طلائع المستشرقين من طبقة

المغاربيون (المجريون) شريون أصلاً ، تحضروا على القس في عصورهم الذهبية ، وامتزجوا بالأتراك امتزاجاً طبعهم - عند ما بلغوا حنود أوروبا - بطابع تركي محض . ولما أشرقوا على آسيا هزمهم «البشاق» وساقوا الجزء الأكبر منهم غرباً ، وطاردوا الباقين شرقاً ، فوجد الأولون في هنغارية الحالية مأوى ووطناً ، حيث اعتنق معظمهم النصرانية ، وأسوا دولة ملكية قوية ، وانقرض الآخرون على نوح رمن - وكان المجرين يحملون دائماً في العنور عليهم بالبحث عنهم في دراسات شرقية مستفيضة - على أثر احتلال العثمانيين للمجر في القرن السادس عشر - وفي رحلات متعددة إلى الشرق من مطلع القرن الثامن عشر .

أما الذين استمسكوا بالإسلام - وقد أطلق عليهم المؤرخون المجرين اسم «الإسماعيليين» ، وكانوا يراولون أنواع التجارة وأعمال المصارف - فقد طلوا حتى القرن الثالث عشر ، يرسلون أبناءهم في بعثات إلى حلب لتلقى علوم الفقه في جامعها الحنفي . وعندما طلب منهم الملك أندريا الثاني أن يضربوا له النقود القضية التي يحتاج إليها في الحملة الصليبية الخامسة (١٢١٩ - ١٢٢١م) ضربوها على الطريقة الإسلامية بحيث ظهرت عليها شهادة : لا إله إلا الله .

وخافت أوروبا خطر العثمانيين ، وألقت جيشاً لقتالهم من فرسان المجر وبولونيا وفرنسا وألمانيا بزعامة

والشرف عليه الآن الدكتور تيور حوروات
(المولود عام ١٩٠٩) T. Horvath الذى قضى في
اليابان عدة سنوات ، وصنّف بالإنكليزية كتاباً نفيساً
عن الفن الآسيوى .

● المجلات الشرقية

كلنى سمله - المجلة الشرقية Revue Orientale

مجلة كوروشى جوما Revue Korosi-Gsoma

المحليات المجرية Acta Orientalia بصورها مجمع
العلوم المجرى .

● المستشرقون

● الكونت كاروى ريفيتسكى (١٧٧٦ -
١٧٩٣م) Cte. Reviczky, K.

تخرج من مدرسة فيينا التى أنشأها الإمبراطورة ماريه
ريزولد - - - - - ، والفواصل إلى بلاد الشرق -
وأرسله إمبراطور النمسا سفيراً له في فارسوفا ، ثم
في لندن ، حيث توقفت عرى الصداقة بينه وبين
السير وليم جونز المستشرق الإنكليزى الكبير ،
فترجم إلى اللاتينية أناشيد الشاعر الفارسى حافظ
الشيرازى (١٧٧١م) فكانت ترجمته أساساً لترجمة
ريتشاودسون الإنكليزية (١٧٧٤م) ولترجمة فريدل
الألمانية (١٧٨٢م) .

● يانوش أورى (١٧٢٤ - ١٧٩٦ م) Uri, Y.
ولد في ناجوكوروش ، وتخرج من جامعة هارديريك
هولنده (عام ١٧٥٣) وحاز قصب السبق في مضار العلوم
الشرقية .

وأقام في ليدن من سنة ١٧٥٦ إلى سنة ١٧٧٠ حيث
نشر البردة للبوصيرى (عام ١٧٦١م) فصادت

الكتاب ، وقد نقل أحدهم : ينى روشناى ، كلية
ودمنة إلى المجرية .

حتى إذا تحورت المجر سياسياً ، وأفادت من
الإصلاح دينياً ، ونمى إليها نشاط الاستشراق
العالمى ، قصد طلبها جامعات هولنده وألمانيا ونمسا
لدراسة اللغات الشرقية ولاسيا المجرية - ومنهم طلبة
الدين - والتركية والعربية ، فأثقتوها وذهب لهم
فيها على قلوبهم صيت بعيد .

...

● منابر اللغات الشرقية

الكلية البروتستانتية في ترانسلفانيا
Nagy-Enyed ; Kolosvár
جامعة بودابشت Université de Budapest

وفيها المعهد الشرقى ومعهد وسط آسيا
المعهد العلمى اليهودى ، وفيه اللغات السامية .

● المكتبات الشرقية

مكتبة مجمع العلوم المجرى

● المتاحف الشرقية

متحف الفن الآسيوى ، أسسه في بودابشت
فرنسيس هوب (١٩١٩) Fr. Hopp ، وكان أول من
تولى إدارته زولطان طاقاج Z. Takacs (المولود
عام ١٨٨١) فنظّم تحفه ورتّب فهارسه . وهو
اليوم أستاذ الفن الهندى والصينى واليابانى في
جامعة بودابشت .

ومن مدراء المتحف إروين بقطاي E. Baktay
(المولود عام ١٨٩٠) المتخصص في الفن الهندى
ولغات الهندوس .

تخرج من جامعة برسلاو ، وعيّن مدرّساً في المعهد العلمى اليهودى فى بودابست ، ووقف مكتبته الثمينة على مجمع العلوم الهبرى .

آثاره :

نشر سلمون بن جبرول (بودابست ، عام ١٨٩٩) . وخلف مجموعة آثاره التى نشرت فى ثلاثة مجلدات بعد وفاته (فرانكفورت ١٩١٠) .

● الكونت غيزر اقرون (١٨٣٧ - ١٩٠٥)
Cte. Kuun, G.

تخرج من جامعة غوتنغن برسالة عن المصادر العربية والفارسية لتاريخ الهجر القديم .

وصنف كتاباً فى المصنفات الطيبة ، ودراسات من أصول الأتراك .

● ويجف ثورى (١٨٩١ - ١٩٠٦) Thury, J
تخرج من جامعة بودابست وليزيغ ، وترسم خطى قامهرى مؤلفاته عن لغات وسط آسيا واللهجات التركية .

● ولهم باخر (١٨٥٠ - ١٩١٣) Bacher, W.
تخرج من جامعة برلين ، وعيّن أستاذاً للغات السامية فى معهد بودابست وفى المعهد العلمى اليهودى .
آثاره :

موسى بن ميمون ، فى جيزمين (ليزيغ ١٩٠٨ - ١٩١٤) و « التطور التاريخى للغات السامية » (١٩٠٩) و « تاريخ اليمن » ، و « المستعمرات اليهودية فى بلاد العرب » .

● آمن قامهرى (١٨٣٢ - ١٩١٣) Vambéry, A.
تعلم اللغات الشرقية دون معلم ، وأقام فى تركيا وقتاً طويلاً بحثاً عن وثائق الوطن الأصلى للمجربين .

رواجاً عظيماً ، وأعيد طبعها سنة ١٧٧١ . ثم نقل إلى اللاتينية قصيدة النصفى .

وفى سنة ١٧٧٠ التحق بجامعة أكسفورد ، ونظم فهرس المكتبة البودلية للمخطوطات الشرقية . ويشتمل على المخطوطات العربية والعبرية والكلدانية والسريانية والقبطية والتركية والفارسية (عام ١٧٧٨ م) ، وقد أتمه نيكول وبوزاى .

وعيّن معاضراً للغات الشرقية بجامعة أكسفورد . ولما توفى دُفن فى كاتدرائية القديس ميشيل .

● شاندور كوروشى جوما (١٧٨٤ - ١٨٤٢)
Csoma, S.K.

تعلم العربية والتركية والفارسية والعبرية فى الكلية البروتستانتية ، وأتمها على أغورن . وخرج فى رحلة على الأقدام بحثاً عن موسى لأهل للمجربين . فرار تركية وإيران وقعات . ثم قضى سبعة أعوام يتعلم لغة النيب فى معهد بود . أصدر بعدها معجماً إنكليزياً نيبياً ما زال مرجعاً فى قيمته وطرافته (١٨٣٤) .

ثم أقام فى مكتبة الجمعية الآسيوية فى كلكتا وقتاً طويلاً حتى غادرها (١٨٤٢) فى رحلة جديدة إلى النيب ، فتوفى ودُفن فى مقابر الإنكليز فى دارجيلنج .

● جورجى كانبورسكى (المولود عام ١٨١٩)
Kanyurszky, G.

تخرج من جامعة فيينا .
آثاره :

نشر أول أجرومية للغة العربية مشروحة باللغة الهبرية (فيينا ١٨٨٣) .

● كوفان (١٨٥٢ - ١٨٩٩) Kaufmann, D.



د. محمد صبيح

ثم تربيًا بزي الدراويش واخترق بلاد فارس إلى خيما
وبخارى وسمرقند .

ولما عاد إلى المجر عين أستاذًا للتركية والفارسية في
معهد بودابست .

وقد صنف كتباً ألقت ضوءاً جديداً على اللغات
القدمية في آسيا الوسطى .

● الأب كوشكو (١٨٧٦ - ١٩١٣) Kmosko, M.
تخرج على غولدصير في معهد بودابست ،
وخلفه فيه .

وقد برع في السريانية والعربية .

آثاره :

التنصوص السريانية ، وهو مصنف نفيس عليه
شروح علمية وفيرة .

● بيتر هاتالا (المتوفى ١٩١٥) Hatala, P.

تخرج من جامعة ليبريغ . وحصل على شرف . دكتوراه
أب عين مدرّساً للغات السامية
آثاره :

الأجرومية العربية ، وقد ضمّتها فقه اللغات
السامية (عام ١٨٧٦) .

● سالون أسزترن - (المولود عام ١٨٧٨)
Osztern, S

تخرج من جامعة بودابست واشتهر بدراساته
في التاريخ والفقه الإسلامي .

وقد أدخل الطرق الاجتماعية في الحكم على
التاريخ الإسلامي .

وظهرت مؤلفاته باللغة الهنغارية وغيرها من
اللغات الأجنبية .

آثاره :

صوت الأخلاق في القرآن الكريم ، والجهاد
وأداء الشريعة فيه .

● جولدصير (١٨٥٠ - ١٩٢١) Goldziher, Y.
تخرج باللغات السامية على كبار أساتذتها في بودابست
وليبزيغ وبرلين

ولما تبيّن دكره ، انتدبه الحكومة للقيام
برحلة إلى سورية (١٨٧٣) فصحب فيها الشيخ
طاهر الجزائري مدة ، ثم تركها إلى فلسطين ومصر ،
حيث تضرّع من العربية على شيوخ الأزهر ، ولا سيما
الشيخ محمد عبده ، فصلعه من أصول اللغات السامية .
واشتهر بتحقيقه في تاريخ الإسلام وعلوم المسلمين
ومبرهم وحرّكاته الفكرية . تحقيقاً فريداً في ذاته .
فقد من أعلام المستشرقين . واعترف له عصاؤهم
بطول الباع وصلق النظر والبعد عن الهوى .

وقد عين أستاذًا للغات السامية في معهد بودابست .

وانتخب عضواً في مجامع علمية كثيرة منها :

الجميع العلمي العربي بدمشق ، والجميع اللغوي بالقاهرة .

ونال لقب دكتور شرف من جامعتي ايردين وكبريدج .

وحاضر في مؤتمر المستشرقين بلندن ، عن مذهب داود الظاهري (عام ١٨٨٣) - وكان قد جمع كتبه وكتب ابن حزم ونشر جزءاً من الأبطال لابن حزم - وحاضر في مؤتمر المستشرقين بهامبورغ عن المراتي عند العرب (عام ١٩٠٢) .

وأنشأ عن الإسلام مقالات رائعة ، في المجالات الآسيوية والغربية بالألمانية والفرنسية والإنكليزية والروسية والمجرية والعربية .

أما أشهر كتبه فقد صنفها بالألمانية والفرنسية والإنكليزية .

وكانت له مكتبة تحتوي على حوالي ستة آلاف مجلد ، في العلوم والفقه والفلسفة والفنون واللغة والأدب ، أسبغ عليها قيمة علمية نفيسة بما علقه عليها من الحواشي والاستدراكات والتحقيقات . وأضاف إليها نسخاً تبلغ الألف عدداً ، من مقالات المجالات العلمية التي أهداها إليه المستشرقون ، في جميع أنحاء العالم تقديراً لعلمه واعترافاً بفضل .

وقد باعت أسرته هذه المكتبة بعد وفاته للمكتبة العبرية في القدس ، فكانت نواة لها .

آثاره :

للاستاذ غولديسبر آثار وفيرة متنوعة نفيسة ، في الإسلام ، وفقهه ، والأدب العربي ، أنشأها بالفرنسية والألمانية والإنكليزية ، وأشهرها : اليهود ، بالإنكليزية (ليبزيف ١٨٧٠) وآداب الجدل عند الشيعة ، بالألمانية (ليبزيف ١٨٧٤) والأساطير عند اليهود (ليبزيف ١٨٧٦) - ثم ترجمه إلى الإنكليزية ١٨٧٧ -

والإسلام ، بالألمانية ، وهو كتاب لم يضارع حتى الآن (بودابست ١٨٨١ - هيدبرغ ١٩١٠) ثم نقله إلى الفرنسية ، بإشراف المؤلف ابن ، بعنوان « العقيدة والشرعة في الإسلام » ، باريس ١٩٢٠ ، ثم نقل إلى العربية (ودرس في الإسلام في جزئين كبيرين (هاله ١٨٨٥ - ١٨٩٠) وبحث فلسفي في الفقه العربي ، بالألمانية في مجلدين (عام ١٨٨٩) ، ونشر ديوان الخطبة ، متناً وترجمة مع تعليق عليه (ليبزيف ١٨٩٣) .

وتقل إلى الألمانية كتاب « توجيه النظر إلى علم الآثار » لصديقه الشيخ طاهر الجزائري ، وكتاب « المعمرين » للسجستاني (لين ١٨٩٩) و« تاريخ » المرجئة ، و« تقدرة والمنزلة » (١٨٩٦) . و« كبراً » من كتاب « المستظهرين في فضائح الباطنية وفضائل المستظاهرة » للخرائي ، و« ما في » (لين ١٩٠٦) . ثم كتب « » ، و« » ١١٢ صفحة

ومن بحوثه الممتعة :

مقالة من كتاب « إسرائيلي في أسماء الله الحسنى » (ليبزيف ١٨٩٣) ، و « النقية في الإسلام » ، بالألمانية (ملحق المجلة الألمانية الشرقية) .

وله بالعربية : رسالة في السامريّ وصجل الذهب (المجلة الإفريقية ثم على حدة) ورسالة الحسين بن منصور الحلّاج ، نقد فيها كتاب الطواسين لالماسينيون بأسلوب لم يسبق إليه (١٩١٣) .

● شاندر كيجل (١٨٦٢ - ١٩٣٠) Kigel, S.

تخرّج على غولديسبر من معهد بودابست وتخصّص في دراسة الروائع النادرة في الأدب الفارسي .

آثاره :

دراسة في الأدب الفارسي الحديث (بودابست



دكتور جرمانوس

(١٨٩٢) وجلال الدين الرومي ، الشعر الفارسي الشعبي (المعهد الشرق ١٨٩٩) وأمير خسرو وأشعاره (بودابست ١٩١١) .

● بونات مونتاجي (١٨٦٠ - ١٩٣٧)
Munkacsy, B.

تخرج باللغات الشرقية من جامعة بودابست .
ثم تولى تحرير المجلة الشرقية ، وقد نشر فيها دراسات مستفيضة عن اللغات الفنلندية واتصالها بالمصطلحات التركية والتتارية ، وأحصى المفردات القوقازية في اللغة الهجرية .

● أوريل شتين (١٨٦٢ - ١٩٤٣) Stein, Au., M.
من كبار علماء الآثار في آسيا الوسطى والصين وإيران والعراق ، وما زالت مصنفاته محفوظة في المتحف الذي يحمل اسمه في نيودلهي بالهند .

● هالر (١٨٧٣ - ١٩٤٥) Halper, B.
تخرج من معهد بودابست وعنى بالعلوم الإسلامية واليهودية .
آثاره :

نشر أعمال غولدسبير العلمية في مشة صفحة ، تناول مباحثه الإسلامية واليهودية . ما صدر منها في كتب ضخمة أو مقالات متممة في دائرات المعارف والمجلات العلمية . وقد قدم الكتاب ماسينيون وطبع بالهجرية والألمانية والفرنسية والإنكليزية والروسية والسويدية والعربية (منشورات مدرسة اللغات الشرقية بباريس ١٩٢٩) .

● فيلموس بروهلي (١٨٧١ - ١٩٤٦) Pröhle, V.
تعلم اللغات التركية والفارسية والعبرية والعربية .
وسمى أستاذاً في جامعة دبرين حتى عام ١٩٢٣ ثم في جامعة بودابست .

وقد اشتهر بمصنفه : تاريخ الأدب العثماني ،
وتاريخ الأدب الياباني ، وله قواعد اللغة التركية ،
واللهجات التركية في القوقاز ، ومقارنة بين قواعد اللغات في شرق آسيا .

● عبد الكريم جرمانوس (المولود عام ١٨٨٤)
Germanus, J.
ولد في بودابست ، ومال إلى اللغات السامية ،
وما زال في معهدها .

وقد أخلصه اللغات على الأستاذين : فامبري وغولدسبير ، اللذين ورث عنهما ولهما بالشرق الإسلامي . ثم تابع دراساتها بعد عام ١٩٠٥ في جامعتي استنبول وقيينا .

وصفت كتاباً بالألمانية عن الأدب العثماني

عن ابن الروي مع ترجمة لمجموعة من شعره بالألمانية
(عام ١٩٥٩) .

ثم رجع إلى الشرق العربي في شتاء ١٩٥٨
لاستكمال مصادر كتابه عن نهضة العرب، وسيتناول
فيه الأدب العربي الحديث وأدباءه المعاصرين والذي
صدرت بعض فصوله وفيها دراسة عن قصص
الأستاذ إبراهيم المصري .

وقد انتخب عضواً في المجمع الإيطالي (١٩٥٣)
والمجمع اللغوي بالقاهرة (١٩٥٦) ^(١) .

● غيولا نيتم (المولود ١٨٩٠) Nemeth, G.
تخرج بالعلوم التركية من جامعة بودابست وعُيِّن
أستاذاً للتاريخ التركي فيها ،
وكتب في تاريخ المجر أثناء الحكم
العثماني

● J. de Somogyi (ولد عام ١٨٩٩)
ولد في بودابست وتخرج من معهد بودابست على
عولديسبر ، باللغات السامية ، وعلى جرمانيوس من
بعده ، وحضر وكّده في دائرة التاريخ الإسلامي ،
فامتاز بمقارنة نصوص المؤرخين العرب .

وقد قصد لندن عام ١٩٣١ منقّباً عن تاريخ
المتنظم لابن الجوزي (من اثني عشر جزءاً مبعثرة
في مكتبات أوروبا والقاهرة والقدس) بعد أن طوّف
في البلاد الأوروبية لاستكمالها ، ومنقّباً كذلك عن أثر
مصادر كتاب حياة الحيوان للذهبي — وكان قد باشره
غولديسبر .

وهو يعمل الآن في مكتبة جامعة هارفرد بالولايات
المتحدة ، ويحاضر في تاريخ الإسلام المدني .

(١) لقيه المؤلف لأول مرة في دار الشاعر الأستاذ المصري
عام ١٩٥٥ ، ثم عام ١٩٥٨ . وتفضل بشكراً بتسقيط هذا
التفضل على مصادره في بودابست .

(١٩٠٦) وآخر عن تاريخ الجامعات في المجر بعد
الفتح التركي .

وقد قضى فترة مبدلة في لندن حيث عكف على
دراسة النصوص التركية القديمة في المتحف البريطاني .

وفي عام ١٩١٢ عاد إلى بودابست، فعيّن أستاذاً
للدراسات الشرقية في معهد لها ، حيث علّم الفكر
الإسلامي واللغتين : العربية والتركية . وعُني بتاريخ
الأمم الإسلامية ، محاولاً إيجاد حلقات اتصال بين
نهضاتها الاجتماعية وسيكولوجيتها القديمة .

ودعاه طاغور إلى الهند، فعلم في جامعات دلهي
ولاهور وحيدرآباد (١٩٢٩ - ١٩٣٢) . وهناك أشهر
إسلامه في مسجد دلهي الأكبر ، ونشر كتابه :
«الحركات الحديثة في الإسلام» (١٩٣٠) وهو الأدب
التركي الحديث « (عام ١٩٣١) ، وشارك في
التاريخ الإسلامي « (عام ١٩٣٣) .

وقدم القاهرة ، وتعمق في دراسة الإسلام .
ثم قصد مكة حاجاً وزار قبر الرسول . ووصف
حجته في كتابه : «الله أكبر» ، الذي نشر في عدة
لغات .

وقام بتحريرات علمية (١٩٣٩ - ١٩٤١) في
القاهرة والمملكة العربية السعودية نشر نتائجها في
مجلدين : «شواغخ الأدب العربي» ، و«دراسات في
التركييات اللغوية العربية» .

وفي ربيع ١٩٥٥ عاد ليقضي بضعة أشهر في
القاهرة والإسكندرية ، بدعوة من الحكومة المصرية ،
وفي دمشق ، وليحاضر بالعربية عن الفكر العربي
والأدب العربي المعاصر ، وعن صور من الأدب
المجري .

ثم صنّف كتاباً في ابن الروي (عام ١٩٥٧) ودراسة

وأنشأ سلسلة دراسات في المحلة الآسيوية عن
الأدب الفارسي والمقارنة بين اللغات الشرقية .

● كاروى تيفليدى (المولود ١٩١٤) Tzivilidy, K
تخرج من جامعتي : لندن وبلغاست .

وعُيِّن أستاذاً للغات السامية في معهد بودابست ،
واشترك في أعمال فقهاء اللغة بأبحاثه في المصادر العربية
للتاريخ المجرى القديم .

آثاره :

رسالة عن أسفار ابن فضلان والحوارزي ،
ومباحث بالإنكليزية في تاريخ قدماء المجرين .

● لاسلو راشوني (المولود عام ١٨٩٩) Rasonyi, L.
تخرج من جامعة بودابست ، ثم تخصص في الدراسات
التركية ، وعُيِّن أستاذاً بجامعة أنقرة (١٩٣٤ -
١٩٤١) ثم مديراً للقسم الشرقى في مكتبة مجمع
العلوم المجرى .

وقد كتب عدة مباحث عن أصول الأتراك
وقواعد لغتهم .

● سيغمووند تيلغدى (المولود ١٩٠٩) Telegdi, Z.
تعلم اللغات الشرقية في جامعات بودابست ،
وبرسلاو ، وباريس ، وعُيِّن أستاذاً للغة الفارسية
وآدابها في جامعة بودابست .

ARCHIVE



أبو عبيد الله في مصر

بقلم الدكتور حسين نصار

أهبطنا في العدد السابق من هذه المجلة إلى مهرجان أبي تمام ، الذي أعده المجلس الأعلى
لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . وقد أقم هذا المهرجان في مدينة دمشق في منتصف
شهر الماضي .

وهذه المناسبة نشتر في هذا العدد مقالين من هذا الشاعر العربي الكبير ، أولها عن
حياته في مصر بقلم كاتب من مصر ، والآخر عن تنجيد في شعره بقلم كاتب من المهجر ،
ثم القصيدة التي ألناها الدكتور محمد زكي الحارثي في هذا المهرجان .



أن احدهما المتخصص إلى عاصمته بالعراق .
وأورد ابن خلكان قريبن ، ظاهرهما التناقض .
... في تمام مجسم ... وفي مصر ،
... ماء بالجرة في جامع مصر . وقيل
... بلشق ، وكان أبوه حاراً بها .
فلم يبين متى كان في دمشق ومتى كان بمصر .
ولكن المؤرخين المحدثين فهموا من هذا القول أن
الشاعر ولد بمجسم ، ثم انتقل منها إلى دمشق ثم إلى
مصر ، وأن كل هذه الأسفار كانت في نشأته أو
حدثاته ، وأنه كان يكسب قوته في هذه البلاد
من الاشتغال بالحيرف المذكورة .

...

ولما كتب مرجليوث مقاله عن أبي تمام في دائرة
المعارف الإسلامية ، جاء برأى جديد . قال :
« يقال إنه قض فترة من شبابه بدمشق ... وانتقل من دمشق
إلى حمص ، وبدأ فيها حياته الشعرية ، فظل القصائد الهجائية
في أسرة عتية بن أبي عامر عمدة لولاء نعمته بن عبد الكريم .
ثم رحل إلى مصر ... ودرس بها الأدب العربي - وبخاصة
الشعر - وما يتصل به . وبلغ عياش بن هبة الحفصري ، ثم هيبه .

أجمع المؤرخون القدماء والمحدثون على أن حبيب
ابن أوس الطائي ، الذي اشتهر بكنته في تمام ،
أقام مدة من حياته بمصر . ولكيهم حبه ، نذر أن
يضعوا هذه المدة موضعها الدقيق في حياته ، شعبي
بهم الطرق ، واختلفت الآراء .
أدعت جماعة من المؤرخين الأعمام الأولى من
حياة الشاعر في الشام ومصر ، ولم تفرق بينها .
قال ابن الأثير ، والخطيب البغدادي ، وابن
عساكر عنه :

« شاع الأصل ، وكان بمصر في حياته . بقي الماء في المسيد
الجامع . ثم هاجس الأدياء فأغص منهم ، وتعلم منهم ، وكان فطناً
لهماً . وكان يحب الشعر ، فلم يزل يماثيه حتى قال الشعر وأجاد ،
وسار شعره ، وشاع ذكره . وبلغ المتمم خبره ، فعلمه
إليه وهو يسر من رأى » .

فهذا القول لا يبين متى كان الشاعر في الشام ،
ومتى كان في مصر ، ويقتصر على أن ذلك كان في
حدثاته .

كذلك قد تفهم منه أن الشاعر لم يتصل بأحد من
الخلفاء قبل المتمم ، وأنه بقي بمصر يبدع الشعر إلى

قال الشاعر نفسه إنه عاش في مصر قريباً من خمس سنوات :

أخسة أحوال مضت لمففيه

شهران بل يوان ، تُكَلِّل من الشُّكل

ولكن هذا القول يتناقض ما قاله الدكتور البيهقي أيضاً من أن الشاعر ترك مصر إلى الشام سنة ١٩٨ ، ومدح الراقى ، وانحدر إلى الرقة ، ثم كُور الفرات التي كان فيها سنة ٢٠٠ .

وقد جعل الدكتور المدة من ٢٠٥ هـ إلى ٢١١ هـ فترة غائصة في حياصة أبي تمام . ويغفل إلى أن الوصف مطبق على الفترة السابقة عليها كل الانطباق . وذلك أمر طبيعي ، فقد كان الشاعر في حياته ، ثم صنع من الإبداع ، ولم يحز من الشهرة ، ما يجعل الأنوار تسلط عليه وعيون التاريخ تراقبه .

ويتبين من الأقوال التي أوردتها أنها تبلغ من الاحتياط درجة تجعل من العسير على المرء أن يبتدىء بحثاً حقيقياً فيها ، أو أن يعتمد عليها . وإذا فهو مضطرب إلى اللجوء إلى شعر الشاعر نفسه ، ليتناول منه الخطوط التي يولف منها صورة الحقيقة . ولكن ذلك ليس بالأمر اليسير ، فدبوان أبي تمام ، الموجود بين أيدينا اليوم ، لا يشتمل على جميع شعره . فقد عثرنا على بعض المقطوعات ، منسوبة إليه ، في كتب الأدب والتاريخ ، ولا يضمها الديوان .

كذلك ذكر الشاعر نفسه في بعض شعره الموجود أنه مدح أفراداً ، ولكن هذا المدح لا وجود له في الديوان .

أضيف إلى ذلك أن الشاعر كان كثير الأسفار في أرجاء العالم الإسلامي ، من مشرقه إلى مغربه ، وأن كثيراً من الذين مدحهم تنقلوا في البلدان التي تنقل بينها الشاعر نفسه . ولا يضم كثير من قصائده إشارات أو دلالات أو أحداثاً تحدد تاريخ قوله ،

وقبل مثل ذلك في دمشق مع أبي الفتح موسى بن إبراهيم الراقى . بعد أن حاول عبثاً أن يتال رضا المأمون ، انتقل إلى الموصل حيث أمضى شطراً كبيراً من حياته .

فيوافق مرجليوث السابقين في أن الشاعر درس الأدب والشعر في مصر ، ثم يخالفهم حين يصرح بأن الشاعر انتقل من دمشق إلى حمص لا مصر . ثم لا يبين في وضوح متى مدح الراقى : في دمشق قبل ذهابه إلى مصر أو بعد عودته منها ؟ ثم يخالف الجماعة الأولى حين يعلن أن الشاعر حاول الاتصال بالخليفة المأمون ، فلم ينجح ، فانتقل إلى الموصل ، وإذا فهو لم يرحل من مصر إلى العراق في عهد المعتصم مباشرة ، وإنما جال في الشام والموصل قبل أن يرى سرّاً من رأى . كذلك يخالفهم إذ يرى أن الشاعر استل حياته الفنية في حمص لا مصر .

وارتضى الدكتور شوق ضيف معظم ما قال مرجليوث ، فقال : « حتى ... » . ولكنه قص أيام شبابه الأول في دمشق ، حيث بدأ حياته العلمية . وأكرر الدكتور يجب البيهقي هذا التفسير . أن أبا تمام ذهب إلى حمص بعد معادته مصر . وأن أول شعر له قاله في مصر ، كما ذكر الصولي وغيره . وأيد قوله بنزول الشاعر مصر صغراً ، وما في شعره في عتبة بن أبي عاصم من دلالة على أنه قاله بعد أن نزل المشرق والحجاز ، وهو لم يفعل ذلك إلا بعد خروجه من مصر .

ثم أملى الدكتور البيهقي برأى انفرده به ، إذ ذهب إلى أن الشاعر نزل مصر مرتين . ولكن أقواله تضطرب عند تحديد المرة الأولى منهما . فذكر مرة أنها حول سنة ١٩٥ (ص ٦١) ثم عاد وذكر أنها حول سنة ٢٠١ (ص ١٠) .

ولا يوفق بين القولين إلا الذهاب إلى أن الشاعر بقي بمصر منذ سنة ١٩٥ إلى سنة ٢٠١ ، وقد

سنة ٢١٤ هـ ، وأورد شواهد من قصائد موجودة في ديوانه حقاً .

وأخرج الدكتور البهني أبا تمام في السنة المذكورة نقسها ، وتوجه به إلى العراق . واستدل على ذلك بحريته المشهورة في محمد بن حُمَيْد الطوسي ، الذي قتل في تلك السنة في حروب بابك الخرمي :

كذا فليجل الخطب وليقدح الأمر
فليس لعَيْنٍ لم يقض ماؤها عنرُ

ويطلب على الفن أن هذا الاستدلال صحيح .
ولكن هل دخل أبو تمام مصر في سنة ٢١٠ هـ أو قبلها ؟

إن ما قبلها هو الفترة الغامضة التي أشار إليها الدكتور البهني .

قال الدكتور : " جرد أي شعر لأبي تمام في أحداث ما قبل السنة المذكورة ، ويشاركه في ذلك كل من ... مصر ودمشق ... ولكن ... يبين له في معجزة المقلب بن عبدالله الخزاعي ، قال بهما :

أولُ عدلٍ منك فيما أرى
أنك لا تقبل قولَ الكذبِ
مدحُكم كذباً فجازيتني
بخلاً ، لقد أنصفت يا مطلب

وقد ولي هذا الرجل مصر مرتين : الأولى عام ١٩٨ هـ ، والثانية في عامي ١٩٩ و ٢٠٠ هـ . ثم غادر المطلب مصر إلى مكة ، ثم اتصل بالأمون وإبراهيم ابن المهدي ، وشارك في أحداث ٢٠١ و ٢٠٣ في العراق . ثم لم نعد نسمع له ذكراً .

فلذا كان أبو تمام قد مدح هذا الرجل^(١) وهجاه في مصر ، فالمظنون أنه فعل ذلك في السنوات المذكورة .

فتحدد موطنه . تمثل لذلك بالأمون ، والمعتصم ، وعبدالله بن طاهر ، وخالد بن يزيد الشيباني ، وأبي المغيث موسى بن إبراهيم الراقعي ، الذين وفدوا إلى مصر ، وإلى الشام ، وإلى غيرها من الأقطار التي تنقل فيها أبو تمام .

...

لا يخامر الشك أحداً من الدارسين في وجود أبي تمام في مصر ، منذ ٢١١ هـ إلى ٢١٤ هـ . ويعتمد هذا اليقين على أقوال المؤرخ المصري محمد بن يوسف الكندي في كتابه « ولاية مصر » فقد ذكر أن الأمون أراد أن يسهي سلطان آل السري بن الحكم على مصر ، وأن يرجعها إلى طاعته ، فبعث إليها أعظم قواده عبدالله ابن طاهر سنة ٢١٠ هـ . فاشتبك في قتال عنيف مع عبيد الله بن السري سنة ٢١١ هـ ، انتهى بانتصار ابن طاهر . فنظم أبو تمام قصيدة مدح فيها ابن طاهر ، وبشيد بانتصاره . وقال فيها^(٢) :

لعمري لقد كانت مصر وقيلة
أقامت على قصد المهدي كل مائل
على الخندق الأقصى وما كان حوله
وما قد يليه من فضاء ساحل
رأى ابن السري النصر أول يومه
وأودى يليث من أبي السرد باسل
لوتين جموع ابن السري ، وخيله
شاميط تنزى كالنعام الجوافل
فلما رأوا أن لا محيص وأنه
كفاح الردي في كل حق وباطل
توَحَّوْا أمان الأرعنى ابن طاهر
فن فارس يأتيه طوعاً وراجل
وذكر أنه نظم بعض الأشعار في أحداث وقعت

(١) لم يصل إلينا مدحه لمطلب .

(٢) التصديده غير موجودة في الديوان .

أبو تمام طائفة من الناس ، ولكن هذا المدح يجرى أيضاً في أوتنة متفرقة .

ولعل الأمر الوحيد المؤكد ، هو زمن مدحه للحسن بن سهل . فقد غلبت السوداء — وهي نوع من الجنون — على الحسن في سنة ٢٠٣هـ ، فمنته من التصرف ، فوضع في الحديد ، وجعل على عسكره دينار بن عبد الله . فلا بد أن الشاعر مدحه قبل هذا التاريخ .

كل هذا يجعل المرء غير قادر على تتبع أبي تمام في أسفاره المتعددة ، وغير قادر على القطع بتاريخها . ولكن الأمر المؤكد أنه نزل مصر في زمن مبكر ، وأنه درس الأدب فيها ، وأن أول شعر شدا به كان فيها . فإن هذا ما يستقيم مع أكثر أقوال المؤرخين ، ومع وصفهم لما كان يقوم به من أعمال في مصر . فمن حرجوح بن بشير سقاية من عرف الشعر ، وقدر على المدح ، والاشتباك في المعارك الشعرية .

دكتور أبو تمام في جيمص

وذلك سبب حتى إلى موافقة الدكتور البهيتي في أن الشاعر أتى مصر أولاً .

ولكني أظن أن الشاعر بعد أن أنهى من دروسه ، واستطاع نظم الشعر ، وخابت آماله في عيشاش بن لهيعة وغيره ، لم تطب له الإقامة الخالصة في مصر ، فجعلها مقراً ومقرراً أسرته ، الذي يخرج منه لطلب الرزق ، ثم يعود إليه عند طلب الراحة .

ولست أستطيع القطع بهذا الرأي ، ولكني أجد فيه ما يوفق بين الأقوال المتضاربة .

فلذا كان الشاعر لم يتصل بعيشاش والطلب في المدة المؤكدة وجوده فيها في مصر (٢١٠-٢١٤هـ) فلا بد أن ذلك كان قبلها . وما قبلها فترة غامضة ، يبدو أنه مدح فيها جماعة من أماكن متباعدة .

وأضيف إلى ذلك : أن الشاعر أشار إلى أن أسرته (زوجته) وإخوانه يحلون مصر ، وذلك في إحدى

ونخرج من ذلك بأن أبا تمام كان بمصر في المدة بين عامي ١٩٨ و ٢٠٠ .

كذلك اتصل أبو تمام بعيشاش بن لهيعة الحضرمي ، وكان من أشرف مصر ، وابن أحد قضاتها المشهورين . ولم يذكر المؤرخون عنه شيئاً كثيراً ، غير أن الكندي صرح أنه كان على الشرطة في ولاية سلهان بن غالب البجلي ، في سنة ٢٠١هـ ، وهو منصب يقابل مدير الأمن العام اليوم .

وذكر البديعي أنه كان صاحب الخراج ، ولم يجد تاريخ توليه هذا المنصب .

وقد ذهب الدكتور البهيتي إلى أن اتصال الشاعر بعيشاش كان في السنة المذكورة .

ولكن ذلك كله ظنون وفروض ، فلا نستطيع القطع بأن الشاعر اتصل بالطلب حرجي باش ولايته في مصر ، أو اتصل بعيشاش في أحد رؤسها كبرى على الشرطة ، بالرغم من قوله في إحدى مدائمه

يهولك أن تلقاه صديقاً عيشاشي
ونحسراً لأعداءه وقلباً لموكبي

فقد ظن الدكتور البهيتي أن في هذا القول إشارة إلى منصب الرجل . ولكن ذلك غير يقيني ، ولا استطاع القطع بأن عيشاشاً لم يلب منصباً تنطبق عليه هذه الإشارة ، في زمن آخر لم تحده كتب التاريخ . والحق أنه لا يوجد في المصادر التي يقال إن أبا تمام قالها في الشام ، في المدة التي غابها عن مصر ، أي بين عامي ٢٠١ و ٢١٠هـ ، ما يقطع بزمن قولها . وإنما يقوم تاريخها جميعاً على فروض مجردة ، قائمة على إشارات ليست لها دلالة واحدة محددة . وقد اضطر الدكتور البهيتي إلى أن يقول إن الشاعر مدح مالك بن طوق وأبا المغيث الراقي مرتين ، في زمنين متباعدين ، بسبب هذه الإشارات ، بل اضطر إلى أبعد من ذلك ، فعصم الحكم ، وقال : « وفي الشام يلح

مدائحه في محمد بن حسان الضبي الذي كان يقيم في
الرقعة . حيث يقول :

بالشام أهل ، وبغداد الهوى . وأنا
بالرقعتين ، وبالفسطاط إخواني
خلعت بالأفق الغربي لي سكناً
قد كان عيشي به حلواً بحلوان
أنيت من بعده فيض الدموع كما
أنيت في هجرة صبري وسلواني
وليس يعرف كنه الوصل صاحبه
حتى يغادري بتأي أو بهجران

. . .

وإذا رُود الباحث أن يعرف ما نظم أبو تمام في
مصر من شعر ، وجد أن ذلك لا يقل عسراً عن معرفة
تقلاته . فقد صاع كثير من شعره . ولمصرى
منه بخاصة ، كما تبين سابقاً .
كذلك يوجد من النسخ الشعرية ما يدل على
أية إشارة أو دلالة على موضعه . كـ : « مصر » .
فيتمتع الحكم عليه .

ولذلك فنحن مضطرون إلى الاختصار على ما فيه
دلالة على مصريته ؛ وإن لم نستبعد أن يضم الديوان
شعراً مصرياً آخر .

وقد قال أبو تمام الشعر في مصر في المدح .
والنقاب ، والهجاء ، والفخر ، والثناء .

مدح المطَّلب الخراساني بقصائده لم يصل إلينا بيت
واحد منها ، كما عرفنا .

ولكن أول مدح له — بل يقال إن أول شعر
له على الإطلاق — كان في مدح عيَّاش بن طيبة ،
ومطلعه :

تَكْبِي جَمَّحَاتِي لَسْتُ طَوَّعَ مَوْثَبِي
وليس جنبي إن عدلت بمُصْحَبِي

وذكر البحتري عن أبي تمام أن عيَّاشاً كافأه عليها
بخمسة آلاف درهم .

ومدح أبو تمام عيَّاشاً بقصيدة أخرى ، مطلعها :
أحيا حشاشة قلب كان مغلوما
ورمَّ بالصبر عقلاً كان مألوما

ويذكر الشاعر في مدحه لعيَّاش أنه إنما أتى مصر
طمعاً في لقائه وكرمه . وأنه لو كان بطوس لسافر
إليها .

ثم يفتقد عليه المدائح ، فيصفه بالجلود خاصة ،
ويطنب في ذلك ، ثم يصف مجد آبائه من عرب
الجنوب ، ويعرض لأشياء أخرى من مفاخره .

ولا تعطى قصائده دلالة خاصة عن عيَّاش ،
كما . . . من حديث لشاعر . قال :

أحيا . . . عقل مَرُشْدِي
ثم . . . نأدبي مدهرى مؤدِّي
ثم . . . حِرْشُ ثَمَّةٍ أَجْلِيَا
صَلَّاهَا عَنْ وَجْهِ أَمْرٍ أَشْبِي

واعتقد أن الشاعر قال قصيدته الوحيدة التي مدح
فيها أهل بيت الرسول في مصر ، بدليل قوله فيها :

وما زلت ألقى ذاك بالصبر لايسا
رداه به حتى خيفت أن يجرع الصبر
وإن تكبراً أن يضيق بمن له
عشيرة مثلى أو سيئته مصر

فيمدح على بن أبي طالب ، ويسرد مآثره في
الإسلام ، وينعى على التباسين — دون أن يسميهم —
أفاعيلهم ، ويعلم أن هواه معهم .

وهو يصرح في هذه القصيدة بأنه لم يبلغ السابعة
عشرة من عمره بعد ؛ إذ يقول :

وإن الذي أحذاني الشيب للذي
رأيت ، ولم تكن لي السبع والعشر

لسانه . ففى عيشاً من العرب ، وجعل الزنج والروم
أكرم من أسرته ، وهجاء وأباه ، ووصفه بالوهم
والبخل والخسة والفرط في العرض ، وصب عليه
السباب المقتدح . بل لم يكتف عنه بعد أن مات ، فأطلق
مقطوعة هجائية تشيحه ، قال فيها :

أهون بعياش على مغيباً
في غير حفرة الحبيبي والخير
لو كان للجبل المقطم ريشة
ما شك خلق أنه سيطير
وأرى نكيراً صدك عنك ومنكراً
ظنا بأنك منكراً ونكير
وتصور القبر الذى أسكنته
حتى ظننا أنه المقبور

كذلك هجا أبو تمام عيسى بن زيد الجلودى ،
مصرى . مصرى ٢١٤ هـ . ولكن المصريين ، رواه
مؤلفه ، وموهى النوبة . فأنه الشاعر
المصري . وعجبه بالهزيمة ، وأشاد بالمقاتلين من
المصريين

قل للجلودى السلى يده
ذهبت عمال جنوده شعبا
الله أعطاك الهزيمة إذ
جذبك أسباب الردى جذبا
لاقتك أبطال تحث إلى
ضنك المقام شوازبا قسبا
فزلت بين ظهورهم أشرا
فقرؤك ثم الطعن والضربا

وم يقدح في القصيدة شأنه مع عيش . وإنما جأ
إلى الهكم والإشادة بالخصوم وتصوير ما وقع في
القتال ، بحيث يحط من شأن الجلودى .

ونجد الانحياض في هجائه ليوسف السراج ، شاعر
مصر في ذلك الحين . فقد سبه في قصيدة جيمية سباً

ويتضح في قصائده مدائح الثلاث خيفة ، وتبرمه
بدهره ، وإحساسه القوى بتفوقه وجدارته بما لم يستطع
أن يناله بعد .

كما يتضح فيها بواكير مذهبه الفنى من اهتمام
بالبدیع ، ونثر للإشارات العلمية المتخذة من التاريخ
العربى خاصة في تضاعيف شعره .

ويبدو أن نفس أبى تمام الطموح ، القلقة ،
المسترسعة ، لم تجد فيها نالت من عياش بغيتها ، فتطلعت
إلى المزيد منه . فلم يستطع أن يلي جميع حاجاتها .
فوقعت بينهما الجفوة . وكان ذلك أمراً عتياً ،
على الرغم من الخبر الذى رواه ابن عبدبره في
سبب الجفاء . قال إن أبى تمام استلف مائتا مائى مئال .
فشاور فيه زوجته ، فقالت له : يا هار شاعر : يمدك البره
ويجوك هدا . فاعتذر إليه ولم يقض حاجته . فتذكرت
الظاهرة نفسها مع كثيرين من ممدوحيه في هذه
المدة ، مثل المطلب الخزاعى ولبيد الملقب بالواسى .
وآثر الشاعر اللبى أولاً ، بحسب سبب . تعاب
عياشاً عتاباً رقيقاً . ذكره فيه سمره ربه . وتنه
فيه ، واشتهاره بالجلود ، واتمس منه أن يدع التشطيط
في وجهه حين يراه ، وأن يشه له . ولكن الأمر
طال بالشاعر :

القطر والأضحى قد انسلخا ولى
أسل بيابك صائم لم يقطر
حول ولم ينتج نذاك وإنما
تسوقع الجبلى لتسعة أشهر
جش لى يبحر واحد أغرقك فى
مدح أبيض له بسبعة أبجر

وبعد أربع قصائد في العتاب ، رأى أن السؤال
ذل يقف في حلقه كالشجا ، وأنه قد طال كظمه
لفيظه ، فانفجر صاخباً ، هاجباً ، في شتام مقلدة .
فظم اثني عشرة مقطوعة وقصيدة ، تكشف عن
غضب هائل يعتل في نفس الشاعر ، ويفيض على

والبلاء في الحرب ، وأبان عن وضع موته على
الأبطال وطالبي العطاء . وأفاض في وصف
المصيبة :

ألا إن الندى والجود حلأ
حيث حلت من حقر الصبيد
بغى أنت من ملك رمته
متينته بهم ردى صديده
تجلت عمرة الهيجاء عنه
خضيب الوجه من دمه الجسيد
فيما بحر المنون ذهبت منه
يبحر الجود في السنة الصلود
ويا أمد المنون قرست منه
غداة قرست أسد الأمود

ونرى أبو تمام من يدعي ويحيى بن عمران
القنسي ، بقصيدة في ديوانه . ولست أعرف عنه شيئاً ،
غير أن نص أنه كان يقيم بمصر . فقد أشار الشاعر
إلى قنسي بالخط :

أي مرقى من أثرى بن أعظمه
ترى المقطم أو ملحوده قرمل
كذلك تدل القصيدة على أنه كان أحد القواد ،
فقد أشادت بمواقفه في المعارك ، واشتباكات مع
الخصوم ، قال :

المشعل الحرب ناراً وهي خامدة
والمستيعج حامها وهي تشتعل
بكل يوم وغى تصدى الكماة به
على يديه وتروى البيض والأسل
يفشى الوغى بالقنا والخيل عابسة
بالخيل لا عاجز فيها ولا وكل

وقال الشاعر في مصر مقطوعة في القنصر ، ذكر
فيها تفرجه في مصر ، وشحوب لونه ، ولكنه حريص
على الهبد ، ساع إلى القن ، وإن لم يبلغ مائة ، فقد
مات كبراء مصر :

مقتلعا ، شتم فيه أمه وزوجته وأهله ، وهدده بشعره .
وخص منه في أخرى بائية ، فرماه بالجهل ، والإغراب
اللفظي ، وعدم القدرة على قول الشعر الجيد . قال :

أيوسف جثت بالعجب العجيب
تركنت الناس في أمر مريب
سمعت بكل داهية ناد
ولم أسمع برأج أديب
فألك بالغريب يد ولكن
تعاطيك الغريب من الغريب
فلو نبش المضابر عن زهير
لصرح بالويل وبالنجيب

وذكر الكندي أن أبا تمام رثى الوالي عمير بن
الوليد القمي الباذغي ، الذي قتله الثوار المصريون
في سنة ٢١٤ هـ .

ويضم الديوان القصيدتين ، ويصرح أنها في وثاء
الوالي المذكور ، وأن الدالية بينهما من أوب أحده
ولكنه يقول فيها :

ألا أبلغ خليفتنا مقال
وأبلغه الأمين بن الرشيد
بأن أميرنا لم يسل عدلا
ونصحا في الرعايا والجنود

ويعلن هذا الشعر أن مقتل عمير كان في خلافة
الأمين ، الذي قتل في سنة ١٩٨ هـ . فيناقض بذلك
ما جاء في كتاب الكندي .

والحق أنه لا يخالف الكندي وحده ، بل يخالف
الطبري والذهبي ، فقد أجمعوا على وفاة عمير في سنة
٢١٤ هـ .

والأمر إذن مشكل ، ولا بد من خطأ أحد
الفريقين ، أو ربما كان البيت محرفاً أو ملحفاً
بالقصيدة .

وقد وصف الشاعر المرنى بالجود والشجاعة

مدتني حنك مكرها غربه النوى
لها وطر في أن تميز ولا تحلى

...

وأخيراً خرج الشاعر من مصر ، خالي الوفاض ،
محطم الآمال ، ولكنه لا يدرى أنها زودته بما سيجعله
أحد شعراء العربية ، الذين يختلف النقاد في تقديمهم
على بقية الشعراء جميعاً ، غير أنهم لا يختلفون على
وضعهم في الصف الأول .

زودته بدراسة للأدب العربي ، وحب للاطلاع
وتلقي الرايع من القول ، وقلادة على الإسهام فيه .

بن لبيب بعض المحدثين إلى أنها زودته ببعض
خصائص الشعر العربي ، وأخذها الشاعر عن
شعر مصر : صراح ، دون أن يدرى . أغنى :
الإعراب . فأنشأ عليه أبو تمام على السراج ثم عابه
لسأله بعد ذلك عن أبي تمام .

ولو بصرت به لرات حريصاً
بماء الدهر حليته الشوب
كنصل السيف عرى من كساه
وفلت من مضاربه الخطوب
زعم بالغي أو ندب توح
تشقى في مآعه الجيوب
فأصبح حيث لا تقص لصاد
ولانشب يلوذ به حريب
بمصر ، وأى مأربة بمصر
وقد شبت أكابرها شعوب
وشكا سوء حاله بمصر في قصيدة طويلة ، تشوق
فيها إلى الشام ، ووصف غربته وبُعده في مصر ،
وخيبة آماله . قال :

بنفسى أرض الشام لا أتمن الحيمى
ولا أيسر الدهنا ولا أوسط الرمي
ولم أر مثل مناهما مثلكم
ولا مثل قلبي فيه ما فيه لا بغلى



النجديد في شعراي تمام

بقلم الأستاذ محمد حسن عواد

كالجناس والمضابقة حتى فدى فيها مكتشفها الأول :
مُسْلِم بن الوليد الخشب بصريح العوائى . وقد يكون
لأنى تمام اكتشافات فى البديع أروع من اكتشافات
مُسْلِم .

٣ - ابتداءه عشرين معنى لم يسبق إليها .
وهذا رأى ابن الأثير .

٤ - إرساله الأمثال والحكم فى شعره حتى كاد
يخرج بذلك من صف الشعراء إلى صف الحكماء .
وهذا رأى أبى الطيب المتنبي .

٥ - إرساله الأدلة العقلية ولطرات الفلسفية .
ونشأ منه سقط أو معظمها فى مجرى واحد
هو ما تشبه اليوم بمذهب العقلين فى الشعر ، وهو
يتلخص فى أن يكون الشعر أفكاراً ، وتجارب نفسية
صادقة تظهر حقيقة العقل الإنسانى .

فالمكانة الأولى فى الشعر - فى هذا المذهب - هى
لأفكار والمعانى قبل الألفاظ والتعبير والأشعة والظلال
الحالية من حصاد العقل .

وهذه هى خطوة أبى تمام الكبرى فى تجديد الشعر
فى عصره ، وفى ذلك يقول هو نفسه مستدركاً على
سابقه فى تعريف الشعر :

ولكنه صَوَّبُ العقول إذا انتثت

صائب منه أعقبت بسحاب

قال شعر عنده « صوب العقول » ، لا فيض القلوب .
وهى درجة لا يتساوى فيها الشعراء ، فهم من يتفوق

أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي - نسبة إلى
قبيلة طى التى مقرها جَسَلًا « سلمى » و « أجبا »
فى شمالى « نجد » فى قلب الجزيرة العربية - شاعر من
أكبر شعراء العربية المبرزين .

وُلِدَ فى قرية « جاسم » قرب دمشق - عاصمة
الإقليم الشمالى للجمهورية العربية المتحدة ، ونشأ فى
مصر ، فى أواخر القرن الثانى للهجرة ، فى عصر
الخليفة المأمون بن هارون الرشيد ، تابع الخلفاء
العباسيين .

وكان لشعوه أبى تمام فى هذا العصر . وهو
العصر الذى سادت فيه الترجمة ونقل الفكر الفارسي
اليوناني وغيره إلى اللغة العربية نتيجةً لفتحهم
ينتصف الشاعر هذه الثقافة الجديدة وأن يستجيب
ويطورها ويخلق منها ومن تراث الفكر العربى ونخائره
عناصر جديدة فى الأدب يُعرف بها وتُنسب إليه .

فما هى هذه العناصر الفنية التى هضمها وكونها أبو تمام
بطريقته الفنية ، فظهرت فيها شخصيته مصورة كشاعر
عربى مجدّد مرموق ؟

خلاصة ما لمسه نقاد أبى تمام القدماء ومؤرخو
عصره تنحصر فى الأمور الآتية :

١ - اهتمامه بالمعانى دون الألفاظ ، فهو يطلب
المعنى ولا يكاد يبالي باللفظ ، فيستعمل منهما يتفق ؛
ولو كان مولداً .

وهذا رأى ابن الرومى .

٢ - استعماله أنواعاً من البديع بكثرة وتوسّع :

مادية وإفراغها على تلك المعاني حتى كأنها أمام أجساد ،
كما في قوله مثلاً :

حتى لو ان الليالي صوّرت لغبت

أفعاله العرّ في آذانها شُففا

ويرتقى بهذا المذهب الفنى إلى درجة أخرى
يسمى أهل المذاهب الحديثة « التشخيص » .

والتشخيص هو نقل المعاني والماديات إلى صور
الأشخاص الأدبية وإلباسها صفاتها وأحوالها .

ويقول باحث حديث في الفن ومذاهبه في الشعر

العربي إن : « من الممكن أن يأخذ ناقد وبسّى هذا النوع اسماً
آخر جيداً لا يصلح بالاستعارة » .

ويبدو لي أن في هذه الكلمة حيرة لا تلبث أن
تختل أمام أى ناقد مفكر على شرط أن يكون شاعراً
أو شاعراً التخيل . فلن يعوز أى إنسان من هذا
المظهر أن يسمى هذا المذهب بما يضبط معالنه ويرزاه ،
« التشكيل الحى » . لأنه
أمران للجانبين : « أشكال » تسرى فيها « حياة » أدبية .

وقد سبق لي أن استعملت هذا النوع ، وأشرت
إليه - خاصة - وإلى التجسيم العام ، ونوّهت بشأن
المدى الذى يبلغه في أفق البلاغة ، وبالأثر الذى ينتهى
إليه الدور الذى يقوم به في النفس ، وذلك حين قلت
في قصيدتي « الساحر العظيم » ، « أريد الفن تعصف
بالاعيب الغريب » (١) . وهى القصيدة الطويلة التى
قذفتها في وجوه الاتباعين والأدعياء في نهاية المعركة
التي نشبت بيني وبينهم في الحجاز .

وقد بنيت هذه القصيدة على قصة بطونها شاعر
مجدد . تألب عليه المقلدون والجهلاء من أتباع الأدب
التقديم . وتناولهم بالسخرية والتعظيم واحداً فواحداً ، ثم
ثلّة ثلّة حتى تركهم أكداً من التفات أمام الوعى

فيها بما يزيده من الإيقاع الموسيقى والتعبير الموحية
وقوة التأثير الناشئة من قوة الموهبة ، واتساع أفق النفس ،
كما هي الحال عند المتنبي وابن الرومي . وسنهم من يقف
عند المذهب العقلي المجرّد ، فإن زاد فيه فهي زيادة
العب اللفظي الترف حتى لا يستطيع الشاعر أن يخلق فيها
في أفق يعلو على أفقها ، ولا يستطيع أن يخرج بها من
أفقه المحدود إلى حيث يؤثر بعفريته على النفوس فيقلها
إلى عالم أسمى كما هي الحال عند أبي تمام .

...

فأبو تمام شاعر مجدّد في الشعر بهذا ، وبما أشاعه
في شعره من اللهج بفنون البديع بحيث أصبحت فناً
يستمرى النظر ، فقد زاد في الجناس فسلط أحد طرفيه
على الطرف الآخر بحيث يعمل فيه فتخرج من المعنى
صورة حية متحركة .

وكذلك فعل بالطباق فلم يترك هذا المذهب
حامدة تنتصب إلى جانب أحدها . فأتى على
وترى هذا مثلاً جاثماً واضحاً في مثل قوله :

أليست فوق ياض مجلد نعمة

يبيض تسرع في سواد الحاسد

فالظاهرة البديعة هنا ليست ياضاً يقابل سواداً .
وهذه غاية الطباق عند البديعيين ، ولكنها ياض
يُسلط على سواد ، بل يفعل به ما تفعل النار
بالهشيم .

وهذا هو تجديد أبي تمام في الطباق .

كان سواه يكفى بذكر الظنين المتطابقين أو
المتجانسين في بيت واحد دون التفات فكري إلى مثل
هذا التسلط الرائع وإلى مثل هذه الحياة التي تنبض
بها هذه المقابلة .

وهناك تجديد آخر عند أبي تمام هو ، نقل المعاني
إلى صور الماديات ، وتأكيده هذا النقل بإيجاد خصائص

(١) طبعت هذه القصيدة أو الملحة مستقلة وسدها في كتاب .

أو قوله في فلسفة الفزك :

قسمت لي وقاسمتي بسلاطا

ن من السحر مقلنا « عبدوس »

فالقسم القسّام من لحظات

منهما تختلن حب النفوس

والذي قاسمت للحظي إذا الليل

تمطى عن الكرى النفوس

وقد كان الشعراء قبله وفي عصره يتجنبون هذه الطريقة في الشعر ويعدونها خروجاً على عمود الشعر ، كما كان يعبر البحري ، وهو يقصد أنها خروج عن الخلطة التي نهجها شعراء الجاهلية ومن بعدهم من الإسلاميين النظم الشعر ، وهي التزام الموضوعات المطروقة وإعاني سائر وقائعها المسبوق « الأكليشيات » .

فإن شاء من جهة الناحية يعتبر مجدداً ثانياً على من سبقه لأننا نحن من جهة ما . ويعتبر أستاذاً سابقاً من شعراء المدرسة العقلية . وقد خلقت له هذه الثورة خصوصاً من العموديين أصحاب المدرسة الأولى الذين يقدمون عمود الشعر ويلزمونه . وهذه الخصومة طبيعية مع كل مجدد موهوب ، فالوهبة هي التي تنفس عليه قبل كل شيء ثم تتحلل الأسباب وتخلق الأعذار بعد ذلك ، ويشتغل التجديد ذريعة ، بل فرائع يهدف المنافسون بها إلى الحداد الموهوب لينالوا منه في صراحة واضحة أو في دوران مسطور .. وأكثر ما يقع هذا من الأفراد الذين تخلفت ثقافتهم ، أو كانت تربيتهم غير صالحة لتنشئة الرجال المتحررين الذين يستطيعون السيطرة على أهوائهم ويطبّقون النظر إلى مواهب الآخرين بعين تبصر الحياة الفاضلة من وراء هذه المواهب .

الثقافي الحديث .. وعندما وصل بهم إلى هذه النهاية المرة دمعههم بخطاب ألقاه من منبر الوعي نكلم فيه صوت الحياة ، وكانت هذه نهاية المطاف التي صفى فيها حساب المهلكين .

أشرت إلى هذا النوع الحلي من التجسيد القفي حين أقول في وصف فن الشاعر الذي تحدث عنه هذه الملحمة :

يُحضّر الجسم والصفات لدى الوصف

فما غاب حاضرٌ - فنياً

فلذا قصّ فالشخص نتاجيه
لك عياناً ، كأنّ تحسّ ركباً^(١)

فترى أسطراً تفيض حياة

كل لفظ تخالّه آدمياً .

...

وقد لمس أبو تمام قديماً هذا سادس نفس مبررة ، ولكن ليس كل النفس ، ولا بطريقة تشبه طريقة العصر الحديث طبعاً .

...

وناحية أخرى من تجديد أبي تمام لا شأن لها باللفظ ولا بالأسلوب ، إنما هي خاصة بالفكر . وهي المباشرة بالنظريات الفلسفية والأراء العقلية .

ولعل هذا هو ما أشار إليه ابن الأثير وسمّاه بالمعاني العشرين التي ابتدعها أبو تمام ، وذلك مثل قوله في فلسفة الحسد :

وإذا أراد الله نشر فضيلة

طوبى ، أتاح لها لسان حصور

لولا اشتعال النار فيها جاورت

ما كان يعرف طيب عرف العود

(١) الرق : هو الجن أو الروح غير المرئي .

التجديد ، فإنه يُعَدُّ — في اعتبار كل أديب عربي —
إكليل غار جديد يُضَفَّر به رأس الثورة نفسها ، لأنه
دليل واضح على الوعي الأدبي الحر عند الذين فكروا
في هذا التكريم من أولئك الرجال الأحرار ، ودليل
على أن الأدب الحي ما يزال يبرهن في كل مراحل
تاريخه على أنه منبع كبير من منابع القومية إلى جانب
أنه منبع كبير من منابع الإنسانية الخالدة .

هذا هو الشاعر الذي تحتفى اليوم الجمهورية
العربية المتحدة بإحياء ذكره في دمشق قُرْب بلدته التي
ولد فيها ، فتسجل بعملها هذا مجداً أدبياً يضاف إلى
نواحي المجد الأخرى التي مارسها حكومة الثورة في
مجالات الأدب .

ولئن عُدَّ هذا الإحياء لإكليل غار يُضَفَّر به
رأس الأدب في شخص شاعر من نوابغ شعراء



ذِكْرِي حَبِيبُ

بقلم الدكتور محمد زكي المحاسني

ألقيت هذه القصيدة في مهرجان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي الذي أقيم في دمشق

لام الأجمة عدّال بما هاموا
صلوا السيل إلى وجد فتعصم
دع اهوى بغيته القانين إنهمو
واطله في الروح صفوا باقيا فله
حب لعمرك ما هانت نوارعه
ولا رمته تباريح وأوهام

هذا فؤادي وقد غلب صبوته
وفت زهرتك حتى رديت غفل
سل ربة الشعر طاب خطي
فورت كل نبيل شمس
لكن هوالك أعاد ما مر
فانت أول محبوب رجعت له

دعني أكرّ لذلك الحرب مائلة
ويوسف عندها بترجي ملاحمة
صورت غاراته هولا تلوربه
لما سقاها الردي طارت مزاعمها
إن كان للمتنبى في خوالده
فرائعات ابن أوس أهدت رؤى
كلا الأميرين صنو الشاعرين علا

بأسعيف الوصف في التاريخ ما عرفت
لولاك ملحمة فيه وأبام

وَجَدْتُ شَرْكَ خَاضَ الْحَرْبَ لَاهِيَةً
وَجَدْتُ مِنْهُ حَوَامٍ فَمَا سَكَتُ
وَصِرْخَةُ الْغَوِثِ لَمَّا جَاءَ هَاتِفُهَا
هَبْتُ هَا الصَّيْدُ تَقْدِبُهَا فَوَارِسُهُمْ
عَلَيْهِ مَعْتَصِمٌ بِاللَّهِ بِحَبِيْزِهِ
حَتَّى أَصَابَ بِعَمُورِيَّةٍ طَمَعَرًا
مَا أُرْوَعَ الْوَصْفَ لَمَّا رَحَّتْ تَسْكِبُهُ
«سُور» فِي رَحْمَةِ الْإِعْصَارِ مِنْهَبٌ
لَمْ يَبْلُ عَهْدُكَ فَالْدُّنْيَا تُجَدِّدُهُ
قُلْ «لِلدُّمُسْتَقَى» هَلْ قَدْ عُدَّتْ مُنْدَحِرًا
جَرَرْتُ أَسْطُولَكَ الْمَهْزُومَ تُنْدِبُهُ
وَصَارَ نَسْرُكَ عَصْفُورًا فَيَاطِرُنِي
بِرِزْتِ يَاشَاعِرِي فِي حَلَبَتَيْنِ دُفِلَ
فِي سَاحَةِ الشَّرْقِ أَبْطَالُ غَطَارِقَةٍ
رَمَى إِلَيْكَ الْفَقِي «الطُّوسِي» لَهُ دَمْعُهُ
فَاخْضَوْضَرِ الدَّمُ وَرَقَّةٌ أَنْشَبَتْ
مِنْ أَجْلِ مِرْنَانِكَ «عَدُو» رَأَيْتُهَا
أَمَا تَعْنِي بِهَا «عَجْنَتِي» مِدْحَتُهُ

وَعَاثِرُ الْفِكْرِ لَا يَفْشَاهُ إِنْهَامُ
بِحَمِي حِمَاهَا بِعَهْدِ الضَّادِ حَتَامُ
عِزُّ تَوَارِثِهِ فِي الشَّعْرِ أَقْوَامُ
رَنَا إِلَيْهِ مِنَ الْإِبْدَاعِ وَسَامُ
عَلَى الطَّبِيعَةِ زَانِ الْحُسْنِ لِاحْكَامُ
مِنْ رَاحَ يَعْجِبُهُ فِي حُسْنِهِ الْحَكَامُ
مِنْ «يَعْد» شَوْقُ «وَصَانِ» الْفَنِّ قَوَامُ
مَا ضَمَّهَا لِيَانِ الْعَرَبِ أَرْحَامُ
وَفِيهِمْ أَلَكَنَّ بِهَذِي وَتَنْظَامُ
فَكَيْفَ عَاشَتْ تَجَالِيدُ وَأَجْسَامُ

يَا نَاسِجَ الْفَضْلِ أَبْرَادًا مُنَمَّعَةً
بَدَعْتَ شَامِيَّةَ الثِّيَابِ حَالِيَةً
تَبْلَى اللَّيَالِي وَلَا تَبْلَى نَوَاضِرُهَا
لَوْلَا الصَّنَاعَةُ مَا رَاحَ الْجَمَالُ وَلَا
وَلَمَّةُ الْقَنِّ إِنْ مَرَّتْ بِسَاحِرِهَا
وَلِلشَّرَابِ حِكَاوَاتُ تَصَوَّرُهَا
مُحَلِّمَ الشَّعْرِ إِنْ عَاشَتْ شَوَامِيخُهُ
فَقَدْ عَدَا الْفَتِيَّةُ الْإِلَهِينَ فِي كَلِمِ
يَقْطَعُونَ مِنَ التَّصْحَى أَوَاصِرُهَا
لَا تَطْلُبُ الرُّوحَ فِيهِمْ وَهِيَ هَامِدَةٌ

يا نازل الشعر قد عادت الجاسمه
وجاء أهلك والآداب تنسهم
باشاعر العرب في عصر سما شرفا
ناقحت عن حوزة العراء في أمر
لولا فصيدك ترميها جواحيها
هذي فلسطين كلمتي في مشاردها
زأر الرياح عليها في الخيام نقي
هبت لها العرب تغلي في حاسيتها
كفى بها جامعا للعرب في ملا
قل لي يربك ما طعمم اخون إذا
قلو بعثت أبا التمام تحفرهم
وأنت تعرف صدر سيمر
قد بدلك العصر أسباب العاصم
نح القضاة عن جراح
ولكرامة روح شمس
يا مبلغ العرب يورث
لا بد من طحمة نغلي مرآجلها

تجواك وابندرت ذكراك أعوام
فضمهم بك أخوال وأعام
صات وأيده كاليف أقلام
لها شعوبية جنت وأنام
ندومت في سماء الضاد أعوام
مبيضة نالها بالويل هشام
رقادها والكري للأشد مهزام
كانها عاصف نهول زحام
هم عن الفت والثارات إحجام
يد المناجيد يوم الثار نوام
وشعر مثلك في الفارات دوام
صبر كريب والغيب رحام
نظمي لي جرعات الشعر أسقام
سما سماء تنسني وأنعام
يا شمس يا باع وصلاح
نسى بعث في طغواء هدام
يورث بصر عرب لعود ميثام

شقت لحاظك جمهورية طلعت
بيج فيها مزيج بيل في بردي
دقت يد الخطيب أبواب الحي متى
وما لعين هناءات بغفوتيهما
فانسج على يومنا الأمنجاد إن لنا
ومن تكن لاتتصار الحق نورنه

في وحيدة ضمتها في الود إبرام
رواد شقيها بشمل إنعام
حان الوثام يكن للجمع إسهام
إن كان في حنيتها دنب وأحام
عهدا على القدر لم يمهل به عام
قدوا جهادهم والوجه بسام

جوته الكاتب

بقلم : توماس مان

ترجمة : الأستاذ محمد البخاري

هذا تمريب المقال الذي نشرت ترجمته إلى الفرنسية مجلة Les Lettres Françaises في عددها الصادر في ١٩٦٠/٣/٣١ .



جوته

ثم توقفت عن الحركة . وحينما أزيحت عن عينيه المظلة الواقية ، كانت عيناه قد انطأتا .

مات جوته وهو يكتب ؛ وفعل — ووعيه ينطفئ

كان جوته قاهماً في مقعده في الثاني والعشرين من مارس عام ١٨٣٢ — على ركبتيه غطاء سريره ، وعلى عينيه المظلة الخضراء التي تقيهما ساعة العمل حدة الضوء — يغالب سكرات الموت . لقد هدأ العذاب وانمorc الذذان يسبقان الموت غالباً ، ولم يعد ينس الام بعد أن أخذ الألم قوته .

وسأهل عن تدريح اليوم . وحين مضى إلى الثاني ولعشرون ، أجاب بأن الربيع قد بدأ . ولكن ما ينال إذن للشفاء . ثم رفع يده . وفي اليوم الثالث في الهواء . وكانت أصابعه تنخفض كلما انجهت إلى العين ؛ كان يكتب سطوراً حقيقية صُنّت بعضها تحت بعض ، وإن تكن ذراعاه قد سقطت ، فما كان ذلك لأنه لم يعد أمامه مكان لتسجيل هذه الرسالة التي تشبه ما تكتبه الأرواح . ليس لذلك فحسب ، بل تحت وطأة الضعف أيضاً . وأخيراً استرخت يده على غطاء السرير تتابع فوقه الكتابة . كان يخيل للمرء أنه يكتب ويعيد ما يكتب بهذه الرموز التي لا تزي . وكان المرء يتبينه وهو يضع القواصل والنقاط في عناية ، ويتخيل التعرف على بعض الحروف .

ثم بدأت الأصابع تأخذ لوناً أقرب إلى الزرقة ،

معه تحديده . فهناك آثار للنشاط الإبداعي في إنتاج الكاتب وآثار للنشاط الأدبي في الإبداع الشعري ، مما يصبح معه الانتفاء تحكيمياً ومضاداً للواقع بدلا من الارتكاز عليه - كل ذلك بقصد واحد ، هو تمجيد اللاوعي ، وما يسبق الفكرة ، وما يحس الإنسان أنه نتاج العبقريّة البحث . تمجيد ذلك على حساب الذكاء الذي يكون له بهذا ازدهارهم ، وليس هناك شيء أقدر على إظهار ادعاء مثل هذا المجهود من ذكاء جوته الواسع الذي امتلأ « إمرسون » إعجاباً به حين قام بالتعليق على فصل « هيلين » في الجزء الثاني من فاوست ، إذ قال :

« إن أروع شيء هنا ، هو عقلانية الذكاء . إن لذكاء هذا الرجل قدرة التسليم الفعال الذي يعيد الصور الماضية والمسر القائمة . . . وسابقتها وطرق تفكيرها إلى عناصرها الأولية وإلى مجموعها من جديد . »

إن الشاعر في إبداعه الذي لاحظ فيه للذكاء ، ليس بلا علم بصانعية تولد الطبيعة . ليس هناك شيء يربطه بالواقع ، بل إن وجوده ليتناقض مع فكرة الشخصية الجامعة للطبيعة والفكر معاً مثل : شخصية الشاعر ، لا يمكن أبداً لنشاط إبداعي لا يستعين بالذكاء أن يبقى في الفترة من العمر التي تتوقف فيها الطبيعة عن مد يد العون إلى الإنتاج ، أو عن تقديمه بالقدر نفسه الذي كانت تمدّه به في فترة الشباب الخصب . وفي حين يحلّ الحساب والإرادة محل الذكاء يختلف الأمر كما يقول جوته بالنسبة للساذجة والتلقائية ، وهما الشرطان الضروريان لكل خلق إبداعي . وعلى هذا فإنه يمكن للتلقائية الخالصة مع الذكاء الجبار أن يسيرا معاً يداً في يد ، وجوته نفسه هو المثل الرائع لذلك .

أطلق إمرسون على شكسبير لقب « أعظم الشعراء » . وعلى العكس من ذلك فقد أعطى جوته وهو قمة المجد الشعري لشعبنا ، أعطاه لقب « أعظم الكتاب » .

في حلمه الأخير - الشيء نفسه الذي فعله طيلة حياته ، كان يكتب سواء أمثل أم غطى يده الصفحات العديدة بخطه الأنيق الواضح الجميل .

لقد استغرق في هذا العمل الذي كان يحوّل الواقع الجاف في كتلته المادية إلى أفكار متموجة ، وينتج نتاج العقل البشري الشكل والبقاء . وسجّل التأملات السامية وخبرات حياته الأخيرة في رموز الكتابة ، كما لو كان قد فعل ذلك عن طريق السحر ، وقد لا تكون هذه التأملات والخبرات إلا خيالات وأوهاماً أطلقها الضعف وهو في لحظات انتزاعه إلى العالم الآخر ، إلا أنها قد تكون بدت له مع ذلك اكتشافات حاسمة ، واجبه المطلق أن ينقلها إلى العالم .

لقد شغل حتى آخر لحظة في حياته بأن يرفع العواطف المستقرة في قلبه إلى دائرة ذكائه القادر على أن يصبها في قوالب . وبقي حتى في حداثته كاتباً كما كان أيام نشأته يستشعر دائماً إحساساً عميقاً بمدى الحاجة إلى لقاء في الكتابة . وبسبب هذه الحاجة العظيمة عليه ، فيصرح في إحدى خطباته : « سنتك المبدئية لا تكون كتاباً 1 وإن لأحد فرحة كبرى حين أكتب شيئاً يحس الصغير من أكره » . وكما كان جوته يفعل في أمسيات شبابه ، أخذ يفعل كل صباح بعد إغفاءة الشيفوخة الطويلة ، يلتقط من تيسات عقله المهووك القوى هذه الأنغام الموسيقية التي أنهى خلالها قصته « فاوست » - يكتب كل يوم بعض سطور ، كبيرة في حجم اليد وأحياناً أصغر - ويكمل قصائده : « تستفي تسقى ، أيها الملكة التي لا نبي لها .. » . لقد وضع لحياته نهاية تتلاءم مع بدايتها .

هواية غريبة حقيقة حقاً من النقد - سيداتي وسادتي - محاولة التمييز المدعى بين الكاتب وبين الفنان المدع ، بل إنها محاولة عصية التحقيق ، لأن الخط الذي يفصلها ليس خطاً خارجياً لكي يحدد واقعاً محسوساً ، بل هو خط دقيق يخترق الشخصية نفسها ، ويبقى مع ذلك متموجاً إلى حد لا يمكن

الوضع ، فقد أحسَّ الفرحه وهو يعلن ارتباطه بهذا المصير .

إنها مهنة غريبة وشاقة .

من ينكر ذلك ؟

إنها قضاء يمكن أن يبدو في حينه كاللعنة الحقيقية ، وكالمرض لمن يجربها .

كتب جوته عام ١٨٢٠ - أى وهو في شيخوخته :
« إن الكتابة مرض سمين » ومن الخير أن تسلم له .
ويدعو نفسه ويدعو الآخرين إلى ألا يفسوا أن الإنسان لم يطلب إليه العمل إلا في الحاضر . وهو يعلن في تعبير ينكر به الأدب : « ليست الكتابة إلا استخدماً سيئاً للغة ، والقراءة الصالحة من أجل الذات وحدها ليست إلا « بدلاً » سيئاً للكلمة ، إن كل الأثر الذي يتركه إنسان في نفس إنسان آخر ، لا يبرح » .

ولكن أو لا يمكن لهذه الحقيقة أن تنتقل إلى دائرة التفكير ؟

لقد عرف جوته - وأعلن أن كتاباً ما إنما يؤثر في القارئ ثم يصبح جزءاً من الثقافة المحيطة ببساطة شخصية المؤلف وحدها : « يجب أن تكون إنساناً ذا شخصية لكي تخلق عملاً له قيمة » .

تلك هي الجملة المخفورة التي يعبر بها عن السر العضوي الكامن في العمل الفني الذي لم يعد « بدلاً » سيئاً ، إنما هو تأثير لشخصية في محيط أعلى : وكذلك فيما يتعلق بالقراءة ، فإنه يرد صعود شيللر السريع المتصل إلى تلقيه الفعال ، وإلى عشقه للقراءة .

وقد امتلأت صفحات مجلد ضخيم بأسماء المطبوعات التي استعارها جوته نفسه من مكتبة قاعمار وقرأها .

إن إنتاجيته في معظمها لتتعاقل مع طاقة الإعجاب في نفسه ومع عبقريته في الإعجاب ، وذلك معنى ما قاله في حديث مع « إكبرمان » عن « ماتزوني »

وكتب جوته وهو في الستين من عمره : « سينتوي من فهم التايخ حقاً ، أمام آلاف الشواهد ، بأنه لم تمر لحظة واحدة توقفت فيها الفكر من تحريك المادة ، أو توقفت فيها المادة عن تدعيم الفكر ، وقد جرى التيار في كلا الاتجاهين دائماً : أحياناً في أحدهما ، وأحياناً في الآخر عنه الأتباء والمفكرين الذين والشراء والمطباء والفنانين وعشاق الفن ، بل لقد حدث كثيراً أن التقى الاتجاهان ، وأرى كل منهما الآخر في الوقت نفسه » . وغالباً ما التقيا ، فذلك ما يؤكد تداخل الإبداع الفني مع الإبداع الأدبي ، والعبقرية مع قالب الروح النقدي والتشكيلي .

• • •

إن أبعد شيء عن موضوعي هذا ، هو التمييز بين جوته الذي كان يصرخ على إيقاع الشباب الذي كان يحيا فيه بأغنيات الحب الخالدة المنطلقة من أعماق قلبه جوته الذي كان يعلن في شيخوخته سيادة المبادئ الأولية لحكمة البشر ، وبين جوته العالم النفساني الضخم والمطل الدقيق ، والكاتب القصص - أي وضع « سنوات التعلّم » و « سنوات التفتّح » - ومولف أشخى وأجراً قصص الخيانة الزوجية التي « أخرجتها الثقافة الغربية : « الأساب الخائفة »^(١) . حيناً أعدت عن جوته الكاتب ، وعن ميدان عمله الأدبي ، لما أستخدم هذه الكلمة إلا في معناها الشائع البرجوازي ، ولا أطبقه إلا على الشكل المادي لحياة الشاعر ، وما أتخذ سوى التعبير الشائع والعمل ببساطة ، بدلا من الاصطلاحات البراقة المثوبة السامية .

لقد عاش جوته هذه الحياة المادية : كان إنساناً ، وبرجوازياً ، وكتابياً . وكان ذلك مصيره المحتمى الذي لا يمكن نكرانه ، ولم يكنف جوته بتقبل مصيره ، بل لقد أحب هذا المصير والتصق به ، وعلى الرغم من كل التجارب الدقيقة التي مر بها وسائى هذا

(١) هذه الكتب من مؤلفات جوته نقلها إلى العربية الدكتور

عبد الرحمن بنوري .

علمهم في لحظات الراحة التي كان يتركها لهم لإنتاجهم ، وبالتحديد أولئك الذين سجلوا السعادة التي تمنحها لهم مهنتهم . في عبارات عميقة كما مع حوته : « ما أعذب أن يستلج الفكر السامى تسجيل ما يتسكن في قنياه » .

تلك صرخة الفرح التي أطلقها شاب في الثالثة والثلاثين ، إلا أن اعترافه الذي بدأ يسجله في خطابهاته منذ عامه الرابع والعشرين يكشف عن وقوعه الكامل تحت سطوة الأدب ، إنه تحديد للقوة الإبداعية ، وتعبير مبكر عن الحاجة الملحة إلى الكتابة وعن مزاج الكاتب : « إن بداية كل نشاط أدبي ونهايته ، وتصور العالم الذي يحيط به من طريق العالم الدفين في نفسى . تلك العملية التي يوجد كل شيء أثناعها مدركا مطوقا بالروابط مصورا ، مشكلا من سبيل ، في قالب ذاق ، وبطريقة خاصة ، إن كل ذلك سيبقى - بحمد الله - سرا عسما كنت حل استدعاء لكي أكتشف منه للفصلين » .

ظهر أن إعادة بناء الكون عن طريق نشاط داخل حسيها قد أصبح فيه الخاصة . لا يمكنها - برغم كل ما قد تحضره من ربح وثافة - أن تحت بالرضا الكامل إلى الناس . ولعلنا عن ذلك موقف تعارض لا يستطيع المرء بدونه أن يتصور وجود الكاتب : تمرد الراهب على طبيعة إنسانية محمئة في حيوانيتها وشرها ، ذلك هو الموقف الذي حدد مصير الفنان المبدع في كل العصور ، وحدد استجاباته وانفعالاته أمام الحياة . وقد كتب جوته : « إذا تطلعت من فوق القل إلى الحياة رأيتها شبيهة في مجموعها بمرض خبيث ، ورأينا العالم شيئا بيت الجاني » . تلك كلمة كاتب صادقة ، وتعبير يكشف عن قلقه المزعج أمام عالم البشر ، وما أكثر ما نجد في أعمال جوته - أكثر مما يتصور المرء وجوده - من تحمل على « الحافة البشرية » عامة ، وعلى « الألمان القليين » خاصة . وهو تعبير صريح عن انفعالات السخط الواضحة ، وعن ميله إلى العزلة ، وذلك هو ما أشير إليه هنا . فما هي المبادئ التي تمجد وجود الكاتب أو الشاعر ؟

إنها المعرفة والشكل معاً ، وفي الوقت نفسه .

الإيطالي العظيم . إن طاقته الإبداعية تعتمد بخاصة على هذا الإعجاب .. هذا الإعجاب هو الذي يوضح فيه الرغبة حين يقرأ قصائد « بروبرتيوس » السداسية والخامسة ، أن يكتب قصائد من نوعها . وعلى هذا فإنه لا يستطيع أن يقبّر دون أن يمتلكه هذا الانفعال ، وهو يدعو جميع الفنانين إلى الاعتراف بأن الارتباط بروائع الإبداع ضرورى لإبقائهم في المستوى الذي ارتقوا إليه ، أو هو وحده كفيل بأن يحفظهم من « التراجع والتزعج » . وهو يعبر بهذا عن الإحساس بالخطر الذي عرفه هو نفسه ، وهو الذي تخطاه جميعاً ، ذلك هو ما يكشف عن التواضع ، وعن المجهود المتصل من أجل التعلم والمفهم ، بل التقليد . من رجل لا غشى فقدان شخصيته الخاصة ، والذي ينطلق - وثقاً دون مخاوف - نحو قنوى في بيده . كما قيل في هذه الآيات :

« رحيه الذي يتركه الله
هو من يأكل ويمل ويغنى حياً »

ويتهمك حوته بالحياة الأدبية في فكاهة حين يقول : « إن مهنة الكاتب والتائه لشبيهة تماماً بالمشارك الأسطورية التي تشطر فيها الللال بعضها بعضاً لبرد المنة ، حتى إذا ملئت مادت إلى أشكالها الأولى ، ثم تحللت حول مائدة الأب « أودين » ، إلا أنه لا يزداد إلا راضاً حين يجد في مكان آخر هذا العالم الأدبي نفسه التي لا تفرقه كثيراً مظاهره السخيفة فيقول : « إن فيه ميزة خاصة ، هي أنه لا يخشى شيء منه حتى يولد شيء جديد ، بل أكثر من ذلك ، إن لهذا الجديد الطابع نفسه . ونتيجة ذلك أن يحيا الإنسان خالداً في هذا العالم بكل أطوار حياته : شيئاً ورجلاً ناضجاً ومراهقاً وطفلاً ، وإن لم يبق كل شيء حتى ساعة الموت ، فإن أكبر جزء من نتاجنا سظل باقياً مع ذلك . وليس هناك ما يمكن أن يبادل هذا الوضع . ونتيجة ذلك ، أن يحس جميع الذين يحبون هذه الحياة بالرضا في أعمالهم لتحقيق رغباتهم البسيطة ، وأن يتصوروا بنوع من السعادة التي لا يدرك الإنسان كلها » .

• • •

كتاب قليلون أولئك الذين مجدوا مهنتهم خارج

للعاشقين اللذين جمعهما الموت : « راية لحياة عذبة ستجىء حيناً يستيقظان يوماً ساءاً » .

الحق أن ذلك تعبير يحمل - في غرابة - معاني النزاه والأدب أدب قلب يعبر في رشاقة متموجة ، دون أن يدفع إلى الارتباط بشيء ما . فإنه وهو تلميذ لأرسطو ، مقتنع باستقرار الصور الكاملة القوية ، لم يكن يؤمن - دون شك - بالبعث الفردي للأجساد . هي إذن نوع من التجاوز الشعري ، وتعبير من نفس مهذبة صاغته بروح التسامح ، دون أن تخنح حقاً عن الإحلاص . فقد حدث بالنسبة له هو شخصياً أنه أعلن في شيخوته وعيناه مبتلتان : « سنتلقى جميعاً هناك في السماء » .

أني أريد أن أذكر هنا فكرة واستعداداً شخصياً . نذكر عبر حلالها أكثر من أية فكرة أخرى من حب حكر للحياة . تلك هي فكرة الحب . لقد كان جوته معبداً أصيلاً ، وبشيد بذلك أنكز . نرى بحسبهما تاريخه الأدبي : « هايت » و « فلهلم ميستر » . ويظهر لنا « ميستر » خاصة كيف يطبق الاتجاه إلى كتابة الإنسان لتاريخ حياته ، وجهه العمل الديني ، وإحساسه بالحاجة إلى التكوين الذاتي بطريقة موضوعية ، كيف تطبق على الميدان الاجتماعي ، بل على رجل الدولة ، وكيف تقوم بدور تعليمي ، غير أن المرء لا يحس دعوة ملحسة إلى التعليم بعد أن حقق بنفسه انسجامه الداخلي ، بل تحت ضغط مشكلاته الخاصة ، وتنافراته الدفينة ، وصعوباته وشقاؤه في إرساء مبدأ شخصي . إن قيام الكاتب المبدع بدور المعلم ، هو اعتراف بوجود مجموعة من المشكلات ، هو تحلل من التضاهات دون تحلل عن موهبته التي هي الرمزية والتعبير عن عواطف البشرية العامة .

ويقول جوته : « يوجد الرمز الحقيقي حين تتحد

أما ما يتميز به هو ، فذلك أنهما يمثلان عنده وحدة مترابطة ارتباطاً عضوياً ، كلاهما يحدد الآخر ويتشبه ويرتفع به . وهذه الوحدة عنده فبكر وجمال وحرية معاً . وحيناً اختفت هذه الوحدة لم يبق ورامها إلا الحاجة الأليفة للبشر ، التي تظهر في اختفاء الشكل والمعرفة معاً ، وهو لا يعرف أيّ هذين كان يحفته أكثر من الآخر .

لا يشك أحد من السوية .

فله سطرة .

مهما قيل منها .

إنني لأكرر أن في كتابات جوته من التعبيرات المائلة التي يبلو فيها معذباً بكل ما هو مسفٍ وأحمق ، أكثر مما نحب أن نتصور وجوده ، حتى لا يلبق ذكر مقتطفات منها ، خاصة ونحن نعرف - ونقدر ما تحمله الرقة واللود من التسامح والتنازل عند إنسان مثل جوته . ولنضع مكان كلمة « الحب » كلمة « الحب » أكثر قوة ودفقا : الحب .

كان حوته يعلم أن العكر ومن حرمه حتى . صعب بدون الحب ، بل كان يعلم أنهما ليسا شيئاً إطلاقاً بلونه ، وأن الفكر لا يمكن أن يعيش مع العالم ولا العالم مع الفكر إذا لم يكن بينهما الحب .

وبين هذا في الاحترام والرقة والطيبة ، وبين في هذا الميل الجوتي الخالص إلى الحرص الذي عبر عنه الشاعر نفسه في حديث له مع إكبرمان حين قال : « لو أمكن أن يصبح الفكر والظفة المانية ملكاً شاماً من حشر لسهر عن الكاتب ، واستطاع أن يكون دائماً غلصاً تمام الإحسان . ولم يغش أن يقول الكلمة الطيبة ، لكنه ملازم في الواقع بأن يبقى دائماً عند مستوى معين » ، وإن عليه أن يقدر أن كتاباته متصل من أيدي حده من حسن . وهكذا كان عليه أن يعجز من - يدفعه بحدسه الكبير إلى تصحيح بعض مشاعر الرجال . بهذه الرغبة في التسامح ينطق الحب الذي ينبع من بساطة الفكر ، لا الفضال ، وتظهر هذه الرغبة الطيبة على سبيل المثال في نهاية قصة « الأساطير الغدابة » في كلمات الغراء المليئة بالود

الزواج مع الوسط المحيط أن يظهر التضامن التربوي بين الكاتب وشعبه بالرغبة في الاعتزال ، والفتور وقسوة النقد .

ذلك ما نلمسه في كلمات كبار الألمان وأحكامهم ، وبخاصة جوته ونيثشه ، غير أن هذا الإصرار على لإرغام هذه الأنا القسيحة ، التي هي الأمة ، على أن تصلح نفسها بنفسها وأن تكبح جماح نفسها ، كما يفعل الإنسان لحسابه الخاص ، إنما يشهد بارتباط أقوى من كل هذه الصرخات التي يعلن بها الوطنيون الجمعاءون إيمانهم وقيمهم .

...

يظهر ميل جوته إلى التعليم ، وإعطاء دروس في الأخلاق في شفه خاصة بإلحاح المأثورة وباللوحات الخفية . هذه في سره ، وكذلك في مآسبه الكلاسيكية التي كان يعني بتنميق أسلوبها وصياغتها من الخط الناعم . ونثل أحكامه وملاحظاته الخلقية بحول فتوحات أدب في مجال الإبداع الفني ، وهي فتوحات تحس من العث التمييز الفارع الذي ادعى بعضهم إقامته بين نشاط الأديب ونشاط الشاعر ، ذلك لأنها مهمة إنسانية تؤدي بذلك دينا تجاه البشر .. ديناً فرض على الشاعر بوصفه كاتباً . أما الحكم الذي يصدره يستهدف أكثر من إلقاء ضوء ضئيل على شيء لا ذع وجد يلحساً ، ويقول جوته : « يمكن أن تم اكتشافات جديدة وسيم ذلك دائماً ، أما فيما له علاقة بالإنسان وأدبه ، فبمكر تصور شيء جديد . فندرس التفكير في كل دلت وسنحده . مع إلا استعداده في قوالب وتعبيرات أخرى » .

وتكن المهمة إرد في تقديم التجربة في شكل نهائي . وإن الإنسانية لتسلمها — عن طريق الشاعر — إلى اللغة ، وتضعها بذلك في مكان أمين إلى الأبد ، وقد لا يتكشف الجبال في أي مكان كظاهرة إنسانية جديدة بالتقديس مثلاً يتكشف واضعاً من خلال اللوحات الشعرية والمأثورات .

من حالة أسيلة صورة لكل الحالات الأخرى . « الشيء نفسه بالنسبة للشخصية الشعرية التي ليست في حاجة إلا إلى التعبير عن نفسها بعمق ، حتى تغير الجماعة صوتها ، دون أن تهدف مع ذلك أو تدعى لإرساء مبادئ عالمية ، ودون أن تتخذ هذا المظهر ، بل تبقى على العكس من ذلك محفظة بكيانها القردى . بكل ما في التجربة الشخصية المتخذة قيمة غير متوقعة من صغر ونسبية . وإن الفضل الذي يضاف إلى هذا العمل لينبع أصلاً من أهمية طابعه التمثيلي ، من أن مؤلفه هو البطل المبر عن كثيرين غيره دون أن يدري ودون أن يريد ، بل دون أن يختلط بمصيره الشخصي بمصير المجموع ، فيصبح بذلك مصيراً عادياً أو نافعاً ، فقد يحدث ، بل قد يلزم أن يحدث أن يكون قوياً أو غريباً ، ألياً أو شائهاً . أي حيلة غريبة عاشها روسو » ومع ذلك فنحن نرى أن عصره هو الذي يتكلم عن لسان عصره الذي يترك أمانته حلال كتاباته . وأية صعدة مركبة خلال عالم اعترافاته !

لقد ترك روسو دون أن يكون مدلل الآلة أراً حاساً في نفس جوته ابن الآلة . إن ميله إلى القيام بدور المعلم ، وفكرة التعليم نفسها ، إنما أخذها عن روسو ، وهذه العبارة التي قيلت على لسان أوتيليا في قصة « الأنساب الخشنة » : « أنا لا أنكر ذلك أبداً » راعده مصيراً سيماً أن تعلم الآخرين بطرق عادية ما تعلمت من بأعرب الشرق . إنها عبارة روسو وجوته معاً . تستطيع أن تعرف الكاتب بأنه معلم تعلم هو عن أغرب طريق .

والتعليم عنده يمضي دائماً مع الصراع الذي يقوم به ضد نفسه ، إنها ترجمة للحياة الداخلية وللعالم الخارجي ، معركة يدبرها ضد نفسه وضد العالم في الوقت نفسه .

إن فكرة موضوعية عن التعليم تفرض المعلم كاملاً ، هي نظرة دعى جوفاء . وكثيراً ما يحدث بالطبع خلال

وتستمد هذه الجرأة جلورها من هذه الروابط الخاصة القائمة بين الكاتب وبين القوتين اللتين ذكرتهما قبل ، واللتين تمثلان بالنسبة للكاتب الذى يطلق عليه اسم الفنان ، وبالنسبة لنشاطه الانطلاق أكبر الدوافع الفعالة ، وقد كانا كذلك بالنسبة لجونه أيضاً . « لأن الحب هو الحياة ، وجوهر الحياة هو التفكير . ولم تتوقف الجرأة في الخلق الجنسي ، ولا العمل الثورى في الميدان الشهاوى عن الابتثاق خلال كتابات جوتيه حتى في آخر إنتاجه وأكثره سموً ، وإن يكن بالطبع قد عبر أيام شبابه بطريقة أكثر قسوة ، ولعله كان أكثر وضوحاً في مسرحيته « سلا ، ، وكثيراً ما وصف من أراد أن يتمثل في الواقع نهاية هذه المسرحية هذه الجملة التي قالها المراتان للشعيق نفسه . نرسمك ، وصفها بالحفاقة والفجور . فاستحالة هذا الوضع الثالث ، والضييق الذى يشهده ، يبرزان حين يتصور الإنسان وجود هذا المشهد في الواقع ، ومع ذلك ، فيمكن للمرء أن يرفض قبول ما يبطى عليه ذلك من جرأة إنسانية تحريرية ، وحتى لو كان قبولنا هذا ظاهراً لأن الأمر يتعلق بجوتيه ، فما يحق للمرء أن يضمن إعطاء الشاعر حق الجرأة بشكل مبدئي وفي جميع الأحوال ، حتى لو كانت هذه الجرأة توقيظ — من الناحية المطهرة — عاطفة التحلل الخلقى اعطارة المدامة ، فسبقى هذه الجرأة في الواقع مشروعة وضرورية . أية فائدة في إحياء ذكرى شاعر كبير — شعره هو نفسه التسامح الذى له فيه حق ، واحترام الكرامة الذاتية — إذا لم يفد شعره من هذه التسامح والاحترام ؟

وترفع عبر القرون صرخة التمرد والإشفاق التي يمررها مصر « جريشن » — وتهم كذلك — غير أن هذه الشككة لا تنور ضد النشاطات الاجتماعية ، فلم يكن من عادة جوتيه أن يهاجم النشاطات والتقاليد . لقد كان يفضل أن يكفى بلمس طرف العصا من بعيد وفي حرص شديد . لم يكن هذا ليسله الحق في أن يكتب :

وقد كتب جوتيه : « إننا نخص بالاحتياج الملح — الذى لا نملك منه فكاً وكأنه ضرورة ذات أهمية قصوى — إلى غنى الكلمة مطابقة تماماً لما في آسائنا ومرثياتنا وأفكارنا وتجاربنا وغياالاتنا وتقليداتنا . » وقد لا يوجد تعبير يكشف في وضوح أكثر من هذا عن تدلل الأديب وطموحه الذى يسيطر على حياته كلها لكي يبلغ الدقة في عالم الجمال . وهنا نلمس بأصابعنا أيضاً ذلك التمييز بين الدقة التقيدية والتشكيلية . لقد كان جوتيه موهوباً — بشكل خاص للدقة التشكيلية شأنه في ذلك شأن الشاعر دائماً ، ويأخذ التجريد نفسه عنده قالباً تشكيمياً .

وهناك دقة تنتج من النفاذ التقيدى ، من التجرع ، وهي دقة أخرى غير دقته ، هي عنده اكتشاف جوهر الأشياء نفسه على وجه التحديد : فهي تشكيميا . إن الجمال لا يلعب دوراً في البحث المبرد ، وكل ما هو مجرد تماماً كالفكرة الخاصة . لا يرنط بشكل ما ولا يوحى بتخاذ قال إلى دكرة كرامة الإنسانية لتفرض نفسها على الفنان شاعر . كان أم كاتباً بطريقة مليئة بالحساسية ، لأن مهمته بالتحديد هي : إعطاء التجربة الإنسانية شكلاً أكثر سحرًا ، ونقاء وجدارة . ويعتمد وجوده على التأليف الأصل — الذى قد لا يخلو من أخطاء — بين الشوافية والكرامة ، وأن العمل الذى يؤديه وسط البشر ليرك على وجهه طابعاً دينياً كثيراً ما يصبح في صراع مع التحرر الذى لا يتفصل عن الشوافية ، وله اتجاهان يتخطيان في نشاطهما المستوى المادى . فهو مدفوع إلى الجنس ، متجذب إلى الفكر ، وفي نفسه ضرورة كامنة تجعل هذين الاتجاهين يحولانه سراً أو علناً إلى إنسان ثورى ، إلى قوة تحرك وتطلق حتى تلهم الحاضر وتتجسه به إلى المستقبل .

وقد قال جوتيه : « تلتقى في كل فنان سمات هذه الجرأة التي بدونها لا يمكن تصور الكفاية » .

حقاً تستطيرون - بلا خوف -

أن تقوموا لي نصيباً ، تماماً مثل بلوشير .

حرركم هو من الفرنسيين .

وحررتكم أنا من شبك السوق .

قام جوته بعمل تحريري - شأنه شأن جميع الشعراء والكتاب - حين أيقظ بعض العواطف ، وعمق الفهم بتحليل المعارف المتعلقة بالإنسان ، وقد كان هذا وليد الحاجة ومعارضاً مع أغراضه المحافظة وقد تركت قصته « الأناب الختارة » مثلاً وما تزال تترك أثراً معارضاً إلى حد كبير للأخلاق نفسها التي ادّعت القصة إعلاؤها لها في الحياة الاجتماعية .

وقد اضطّر جوته أن يدافع عن نفسه ضد هذا العتاب الذي كثيراً ما وجه إليه من أن أعماله كانت ذات تأثير غير خفي . وكان قد كتب حريش ، وأنت أوتست ، ودا ، ودا ، ودا ، ودا ، ولكنه جهد ضائع ، إذ نجب لا شيء من هذه الأشاعر ، والآنحاسيه على الكلمة . إن الذي هداه إلى دورته ، أن يحرك الشفقة والعصب على ما شئت من الإنسانية ، إنه يسهم بقوة الحب في الأناب الختارة . الخاطات ، وعمله تفكيكي بالمعنى البرجوازي حتى لو كانت أغراضه محافظة كما في « الأناب الختارة » حيث كان جوته يقصد الدفاع عن الزواج .

ونحن نعرف تهكات بايرون المتحررة على

العتاب الذي لا يخرج من جحره ويلقى من داخله مواعظ مليئة بالوقار .

وقد وصف بايرون « الأناب الختارة » ، وآلام فترة باتهما ضحية من نظام الزواج بشكل لم يكن في الإمكان أن يكتب خيراً منه ميفيستوفيليس نفسه . ويرى أن خلاصة هاتين القصتين هي قمة السخرية ، وذلك حكم ينطوي على بعض الغرابة من رجل فكر كان يجد لذة أكبر من جوته في أن يدخل في عراك مع معاصريه ، ولم يكن ذلك ما يجب جوته أن يفعله ، إلا أنه دافع في إصرار ضد وصنه بأعاصفة . لأن هذا كان يمكن أن يدفع إلى التكبر بأنه كان يريد المحافظة على كل شيء ، بما في ذلك المساوي الاجتماعية ، وبخاصة أنه لم يكن بينه رابط مع النوع المرتد الذي « ليس فيه من الكتاب إلا الموهبة » حسب تعبير سان بيث .

لا يمكن أن نرى جوته تظاهراً معادياً للثقافة ، بل نرى في كتبه عنها أحد الفرنسيين المتبصرين قدماً كتاباً .

« يجب أن تقع الحياة في تقدمها » ، الواقع أن الشيء الوحيد الذي يمتد به هو المضي قدماً إلى الأمام . »

تلك تعبيرات بسيطة ليس فيها زيف ولا انحراف ، إنها تعبيرات جوته .



الشاعر

بقلم الأستاذ كامل أمين محمد

ولم تبقَ إلا قطرة منه في في :
من الدهر والدنيا كسيفي المظلم
ودرعي ولم يذكر سوى يوم ماتني
شموخاً فلم يهدم شموخي تهدي
وقام على الأشلاء بالسيف والدم
وقاضت كما هز الندى عين برعم
والموج فوق الموج ، أخضى نأثمي :
كنى القلب أحراناً على الأمس قابسي

تقول ، وقد جففت قلبي من الدم
أراك جريحاً ! قلت : كلّي مجرح
لقد نسي الميدان سيفي وخوذتي
وميت كأنقاض الحصون على الثرى
فأهان من هذ الزوال جداره
ولكن دمعني حار غبي وشفت
فقلت وحزني كالدجي بين
كفى الليل ما ذقتنا ، فذوق من الفجي

أقبل هجوم تلوي الزابع .
بهرق من راحته فيه . . ضائع
رقيقاً وقد ملأت يديها الروائع
عرايا أذلها عليك المجامع
مكاناً ، وإن أنشدت لم يصغر سامع
وأنت على عراب شعرك خاشع
بصلي ، ومن أحبار إسحاق راع

ولكنها قالت وت هرب راحة
أنكتب شعراً بين يديك هكذا
تقدمه للصحب : . . .
يتامى كانباء السيلر تشردت
إذا سرت فوق الأرض لم تلق فوقها
تشاغل عنك الناس في سوق عيشهم
ودونك من مزمار داود هاتف

عرب ، وحيد ، كل ما في قاحل
وكرت عليه - وهو ملقى - الجحافل
مقادير لولا الموت ظلت تقاتل
من الصحف تهري ، واحتوتها الجداول
وما ساء من شقت مداه المعاول
وشعث ، حتى أبعدته الجاهل
ومنها الذي قد عوقته الجنادل

قلت : أجل ! إلى قبر ، مشرد ،
كأنني ندب ، حطم الضرب سيفه
كلرع شجاع مات فاستلمت به
ولست أبالي أن يقولوا : قد اخشي
فأجف من عمر الطبيعة مداه
ولكن من الأنهار ما طال فرعه
ومنها الذي جفت عليه شعابه

ومنها الذي كالنيل لو شئتُ خُفَّتْهُ
ولكنَّ من يُحْيِي الرمالَ خائلاً
وما آلتني الكتبُ والشعرُ زحمةً
فأرخصُ ما في السوقِ ما زاد عرضه
فكم زيلتُ في صدرها من قصيدةٍ
لتبرُّزُ بما شامت بأول صفحةٍ

أجلُ يا ابتلي . لاني فقيرٌ وربما
وأعزى من الجذعِ العجوزِ من الصفا
وقد يظرف العينَ الجميلةَ منطري
وبعضني عنه حديثٌ محدثي
ولكنني بالرغمِ مني نسي بهي
وبالرغمِ من أني تمنيتُ أن أرى
سأكتبُ فيهم ما حيت روائي
وأرفعُ جذعي في العوسفِ صاعداً
وأنيع كالقدرا من كل صخرةٍ

برزت بعقِ الفقيرِ كلَّ فقيرٍ
من الأرضِ لم تُستَرِ بغيرِ حصيري
فتغمضها هزأً بخلسِ شعوري
كأنني ثِقُلُ أو رثاءُ غيرِ
أحبي كإحساني بكلِّ حقيرٍ
لكي لا أراهم ، ليل كلِّ ضري
وأشرقُ فهم كالحياءِ بنوري
وأهبطُ في قلب الزمانِ جلوري
وأخرجُ من بين الصخورِ زهوري



في البحث عن تعريف ثابت للفن

يقام الدكتور سعد المنصوري

القارئ من تلك المحاولات بأن الفن شيء معقد نكثّر الأقلام وتزاحم على تعريفه ، فتعددت الأساليب والطرق بتعدد المحاولات في التعبير عن معناه . من أجل هذا كان البحث عن معنى ثابت علمي حسابي Mathematical أمراً ضرورياً يتمشى مع الوعي الصاعد في كثير من البلاد في هذه الحقبة من الزمان .

...

انزوى هنا أن من الأيسر أن نبدأ بتعريف الملموس من الأشياء ، ونشرح منها إلى تعريف المطلق الذي تدل عليه ، ولذا بدأ محاولة بتعريف الفنان ، ثم العمل على التوصل إلى تعريف الفن ذاته .
فن هو الفنان إذن ؟

كلنا يعلم أن الفنان هو ذلك الإنسان الذي يمكنه التعبير عن مشاعره وأفكاره بالنسبة إلى المشاعر والأفكار المنبثقة عن المجتمع الذي يعيش فيه ، على مستوى عالٍ أو بمعنى آخر : هو ذلك الإنسان الذي يجيد التعبير عن حياته المتفاعلة مع حياة من حوله من الناس وما حوله من مظاهر الطبيعة . فالحياء بالنسبة لإنتاجه المنتج والمصعب . وما هو العمل الفني على ذلك ؟

العمل الفني هو ما يحمل معنى من معاني الحياة يتصل اتصالاً عميقاً ، مباشراً أو غير مباشر ، بحياة المجتمع الذي يصدر عنه بوحه عام . وبحياة الفنان الذي أخرجه والمتلوق له بنوع خاص ، مضافاً إلى ذلك المعنى مقدرة ذلك الفنان على إخراج ذلك العمل إخراجاً مناسباً .

كنت أقرأ كتاباً عن الفن المعاصر حيناً استوقفني بعض ما كتب فيه ، فقلنا عن المصور بيكاسو عندما سئل عن معنى إحدى لوحاته ، هذه ترجمته :

« يود كل الناس أن يفهموا معنى التصوير ، فلماذا لا يحاولون أن يجدوا معنى لتفريد الطيور ؟ لماذا هم قانقون يجب القيل والزهر وكل شيء من حولهم ، دون السعي إلى فهم كل هذا ، في الوقت الذي يصرون فيه على فهم أعمال التصوير ؟ ألا يفهم هؤلاء الناس أن السهل الفني بالنسبة للفنان ضرورة تلقائية ، وأن الفنان عنصر أول كيان عناصر الطبيعة يجب ألا نناله عما لا تطالب الطبيعة به ! فالطبيعة تشرنا عادة بجمالها دون أن تجرؤ على صدسيتها بتفسير ذلك الجمال . فهؤلاء الذين يحاولون تفسير معنى لوحة فنية ، قد صدقوا ، حسن .

ولقد أثار هذا الكلام في إحدى كتبي من خمسة التي أحاول أن أجد الإجابة عنها في هذا المقام ، فهو من الصواب فعلاً ألا نحاول بحث من ... عن الأشياء Objects التي تحمل إلينا الجمال والمتعة الفنية ؟ هل يجب أن نتغافل عن معنى الجمال الذي تنقله إلينا مظاهر الطبيعة أو الأعمال الفنية ؟

واستدرجني ذلك إلى أن أبدأ بالمحاولة في البحث عن تعريف ثابت للفن ، وإلى أن أسعى إلى توضيح معنى الفن توضيحاً تقيس على أساسه مفهوم كل عمل فني ، دون أن نضل .

واستعرضت بعض ما كُتب في تعريف الفن ، فلاحظت أن كثيراً منه يعتمد ، أكثر ما يعتمد ، على الإنشاء وبلاغة التعبير ، لذلك اختلف تعريف الفن باختلاف المرفء له ، وكثر الكلام على معناه لكثرة الروايات التي يتناولها منه النقاد والكتاب ، بحيث يخرج

فالفن إذن بمعناه المطلق لا يخرج عن كونه حياة الفنان والتلوّن والمجتمع الذى يشملهما فى أحسن أحوالهما .

والعمل الفني هو تلك الثمرة التى تنمو على شجرة هذه الحياة الشاملة ، يسعى إلى تذوقها كل منا عن طريق حواسه .

تعريف الفن إن أردنا وضعه فى شكل حسابى ، هو :

الفن = الحياة فى أحسن صورها ولحوالها

ويمحى علينا ذلك التعريف أن نفسر معنى الحياة كذلك ، فلنحاول الآن أن نعرف الإنسان المكتسب لها ليتضح لنا معنى الحياة نفسها فى سهولة وفى غير تعقيد .
فن هو الإنسان الذى ينبض قلبه بالحياة ؟

هو من يعمل على :

١ - حفظ ذاته Self preservation

٢ - حفظ نوعه Self preservation

٣ - البحث عن الأفضل to promote one's life

لست أعتقد أن للإنسان أهدافاً أخرى غير تلك يسعى إلى تحقيقها ما دام يشعر بالحياة تدب فى نفسه .

فالحياة - عند الإنسان - إذن هى العمل على تحقيق هذه الأهداف الثلاثة .

ويمكننا أن نعود الآن إلى تعريف الفن تعريفاً أوسع وأدق بالمعادلة الآتية :

فن = سعى من مستوى - ن - (حفظ الإنسان لذاته + حفظ إنسان - غيره - حيث - ن - من جرد نفسه) والعمل الفني = مجرد أحسن حالات صحته . - ن - من حياة الإنسان عند تأديته هذه الأمور من شدة .

• • •

ولنضرب الأمثلة لإيضاح معنى الفن بالنسبة للهدف الأول الذى نسعى إلى تحقيقه فى حياتنا .

كلنا يحب الحياة حباً لا يوازيه شيء . كلنا يهاب الموت ويكره أن يتوقعه ، فالحياة هى أعز ما نملك ،



لذلك نحب كل عمل ينبئنا إلى أننا أحياء ، ونحب كل ما يدكرنا بالحياة التى نسيج فيها وبما يحس حياتنا من بعيد أو قريب . فالزهرة النضرة جميلة ، لأنها تنقل إلينا مظهرها من مظاهر الحياة فى أحسن صورها ، والمتعة التى نحس بها عند مشاهدتنا لها لا تختلف عن المتعة التى نستحوز عليها عند الوقوف أمام عمل فنى ناجح . والزهرة الدابلة قبيحة لأنها تحمل معنى الفناء الذى نكرهه ، ونحن لانحس بأية متعة جمالية Aesthetical عند النظر إليها ، تماماً كما نفعل أمام عمل فنى ردىء .

ونحن نكره المرض ونجده بغيضاً ، وفكرة المرض قبيحة لأنها لا تتفق مع فكرة الحياة فنياً . والصحة والشباب صفتان يكتسبهما الإنسان قيساً جمالية توحى بكثير من الأعمال الفنية .

كل ذلك يجعل نزع فنية Artistic touch أو نوعاً من محاكاة الفن بشكل يستحيل معه أن تفصل الحياة عن الفن .

والأعمال الفنية التي يؤديها المجتمع البدائي أو رسوم الأطفال ، تدل في وضوح تام على الارتباط الوثيق الذي يجعل من حياة الأطفال والبدائيين وما يقومون به من أعمال فنية ، شيئاً واحداً . فالفن عند الطفل وعند الرجل البدائي ، هو نوع من المحافظة على ذات كل منهما .

...

وليس من العسير أن نجد الأمثلة للأعمال الفنية التي تهدف إلى تحقيق الغرض الثاني في حياتنا ، فإن المتعة النفسية التي نشعر بها عند مشاهدة عمل فني هي من حيثها عند مشاهدة مخلوق جميل . وما المرأة الجميلة عند الرجل ، سواء كان فتناً أو غير فتان ، إلا من يمتناها زوجة له ، وما الرجل الجميل إلا من نرجوه أباً لأولادها .

وكم يشبع الدهشة في نفوسنا ذلك الحب الجارف الذي يمررنا به . وقد يكون قبح الشكل ولكنها لا تراه هي إلا مثلاً للجمال . فالألم ترى في أنها كل مقومات الجمال ، لأنه بالنسبة لها امتداد لحياتها ، ولأنه صلتها بالخلود . ولا عجب إذن أن نلاحظ أن حب الأم لابنها أكثر من حبه لها .

وليس أدل على أهمية الجنس في العمل الفني ، من اهتمام الإنسان المحب بالفن الذي يتخذه ملاذاً له يسكن إليه ويهدأ به في أدق حالات انهماك . والإسعاد المحب هو أسرع أساس الثمناً إلى بواحي الجمال . وأسقطهم إلى تلوث العمل الفني .

وما جمال الجسم الإنساني الذي تبارى في نقله إلينا الفنان منذ القدم إلا جمال قائم على أساس جملي ، هو تلك الغريزة التي كانت وما تزال - دافعاً هاماً من الدوافع التي تحض على العمل الفني .

وليس المقصود من التراجيديا في أدب المسرح أننا نحب ما نحمله إلينا من المأسى كالموت أو المرض أو غير ذلك ، بل المقصود من العمل الفني الذي ينقل إلينا معنى الموت هو أن نزداد حرصاً على حياتنا . وليس الغرض من معنى المرض أو البؤس الذي يحمله إلينا عمل فني معين إلا لكي ينثرنا بعلم التفریط في حياتنا بأي شكل من الأشكال . ونحن حين نذرف الدمع السخين عند مشاهدتنا لإحدى المأسى ، لا نفعل ذلك إلا خوفاً على أنفسنا نحن ، وجباً للحياة التي نعرض عليها . وإن إشفاقاً على الممثل الذي يقوم بدور من تتكرر له الدهر ، هو إشفاق كل منا على نفسه وعلى حياته من أن يصيبها مكروه مماثل .

وما الخير والشر بالنسبة لنا إلا طرفاً قياس يشير إلى ما يقيده حياتنا ويمنعها . أو ما يحررنا . ومصرح بذلك هو حكتنا على القبح أو الجميل ... أو على العمل الحمى الذي يتعامل مع القبح وهو ... نفس مع تلك الحياة .

نحن نرى في الفاكهة جلالاً إن كانت ناضجة طازجة تغري بالأكل ، وهي قبيحة إن كانت غير ذلك . وإن ما يشرح صدورنا عند مشاهدة الحقول الخضراء المشرقة الزاهية ، هو ما نحمله إلينا من معاني توحى بالحياء والكثرة والفخ .

فتحن في الواقع محتفي بكل ما يحسن إلينا من معاني الحياة التي نندسب ويعتز بها . بما يوقظ فيها الحواس النائمة . وما العمل الفني إلا صورة لتلك المعاني مترجمة بلغة نستطيعها ونفهمها .

ثم إننا نمارس الفن جميعاً على مستويات مختلفة في كل نقوم به من أفعال طوال فترة حياتنا ، فإن كل ما نؤديه من حركات أو تنفّوه به من كلام ، وكذلك نوع معاملتنا تجاه من نحب ومن نكره ، ومجرد انتقاء ملابسنا أو اختيار من نتأثرهم من الناس ...

فالهدف الأخير هو في الواقع الحدّ الفاصل بين الإنسان والحيوان ، لأن الحيوان كذلك يشترك معنا في تحقيق الهدفين الأولين ، إلا أنه قاصر عن العمل من أجل الهدف الثالث ، ولذلك كان تطوره محدوداً .

إن الإنسان ليبحث دائماً عن حياة أفضل ، إنه يبحث عن وسائل الارتفاع بمستوى معيشته مما أدى إلى تطور الحياة به ، وإلى قيام الحضارات والاستكشافات العلمية والفنية معاً . وقد يتفق الإنسان أحياناً بما لديه ، إلا أنه غالباً ما يطلب المزيد .

فالإنسان يختلف عن غيره من المخلوقات في أنه طموح ورغيب في التطور . وتربطه تلك الرغبة بغيره من أفراد مجتمعه وبكل ما يحيط به من أسباب الحياة... وهو دائماً يبحث عن إعطيه لأخذ منه ، واع لكل ما لديه من حبه في الحياة . ساع إلى اقتناص أجمل ما فيها . وهذا هو الذي جعل من الفن نشاطاً اجتماعياً يرضه ذيقاً حسناً والمنطق .

والإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يتمكن من الاستمتاع بجمال الفكرة ، لأنه بوساطة الفكرة الجميلة ينتج ليتطور ، وبها ينتج في رفع مستوى معيشته . وما الهضات التي تحقق للمجتمع الإنساني الرقي والتقدم والسعادة إلا مجموع تلك الأفكار الجميلة التي يحقق الإنسان عن طريقها هدفه الثالث . ويتأثر بالفكرة الجميلة كل من الفرد العادي والفنان على السواء .

والوقت الجميل بالنسبة لنا ، هو فترة نكتسب فيها شيئاً لصالح حياتنا ، والكتاب الجميل هو الذي يحمل من المتعة الفكرية ما يثير لنا سبيل الحياة لنصل إلى تحقيق هدفنا الثالث ، والعمل الفني الجميل يفسر لنا بعض غبايا النفس ، ويدلنا إلى معالم الخير فيها ، ويترجم مشاعرنا لتكون على هيئة من الحياة نفسها . والفنان هو ذلك الواعظ الذي يقف على أسرار

في كل اتجاهاته . وما أكثر القطع الموسيقية والأغاني التي نرددها بدافع من تلك العزيزة التي تسيطر على كثير من تصرفاتنا أفراداً وجماعات .

والطفل الذي نراه جميلاً هو ذلك الطفل الذي نرجو أن يكون طفلنا مثله . وما جينا لكل مخلوق صغير السن إلا نوع من تأثير تلك الناحية على مشاعرنا ، فالحيوان الطفل نجد به جميلاً ولو كان من النوع المتوحش . ثم إننا نجد المتعة ، كل المتعة ، في أن نشمل النباتات الصغيرة برعايتها حتى ينمو ويترعرع .

كل ذلك نتيجة لما نشعر به ونعمل من أجله في تحقيق هدفنا الثاني في الحياة ... وهو المحافظة على النوع .

وعند ذلك المهدف تقف الفنون السريالية ولا تتمتعدها ، فهي تعتمد على تفسيرات علماء النفس من أن أساس الحياة وغاياتها تقوم على ما توحى به البطن وما إليها . فالفن السريالي يقتضي أن يرسم المرء ما يرى في كل ما يعمل من أحلام بعيدة عن الوعي بظواهر في حياتنا اليومية .

وعلى الرغم من أن ذلك النوع من الفن ، يقوم على أسس علمية إلا أنه لم يأخذ من التاريخ غير فترة قصيرة اندثر - أو كاد يندثر - بعدها ، لتجاهله الهدف الثالث والأخير الذي نعمل من أجله في الحياة وفي الفن معاً ، عندما نصل إلى مرحلة من النضج تسمح بذلك .

والأهم المتأخرة تقف فتنها كذلك دون تحقيق المهدف الثالث ، فنجد أكثر موسيقاها وأغانها لا تنبثق إلا عن حرارة الحب ، ولا تحكي غير ما يدور في حياة الفرد من لوايع الغرام وقصصه في حالاته المختلفة . ونجد أعمال النحت والتصوير فيها تعالج أمور الجففس ، وقد تثير أسبابه في نفوسنا .

والأهم الناضجة هي التي تتعلو ذلك في حياتها وفيها إلى تحقيق الغرض الثالث والأهم .

فتحن في الواقع نعلم ، أو يجب أن نعلم ، السبب
الذي يحنى وراء حجبنا لتفريد الطير .

ونحن نفهم السبب الذي من أجله تستمتع بمشاهدة
الزهور... لأن ذلك يشعرنا بالحياة في أحسن صورها
وحالاتها ، ولأنه بهزنا هزاً رقيقاً لنذكر به حياتنا .
ونحن كذلك نحب الليل ونرى فيه جيالاً ونحس
فيه بجنة ، لأننا نرجع فيه إلى أنفسنا بعد أن نفرغ من
مشكلات الحياة اليومية التي كثيراً ما تشغلنا عنها ، ولا
تتيح لنا أن نشعر بالحياة التي وهبت لنا . فإن مجرد
شعور الفرد بالحياة بمعناها المطلق ، متعة لاتعدوها متعة .
ولأن أكثر ما يسيء إلينا وينقص علينا حياتنا ، هو
«شغل الدنيا التي بيتنا عن الاستمتاع بها .

... صنع بشئ غير فني ، لا إذا فهم
مبدوءه ، فليس من أجله لا نصحت على «كتابة
لا تفهم متراجماً .

وإذا كانت بعض أعمال بيكاسو تعتمد على
الغموض ، فإننا لا نتذوق العمل الفني عادة إلا عندما
يحمل إلينا فكرة تحقق عن طريقها ، أهدافنا الثلاثة
بطريق مباشر أو غير مباشر . ويزداد تذوقنا للعمل الفني
كلما كانت الفكرة المتطوى عليها عميقة ، وكلما مسّت
تلك الفكرة حياتنا وحياة المجتمع الذي نعيش فيه من
بعيد أو من قريب .



بيكاسو

الحياة عن طريق الحس ، فيشعر بالمحب فينا ، ويصلحه ، ويدفعنا إلى ما فيه الخير لنا والمجتمع الذي
نعيش فيه عن طريق التذوق الفني . فليس الجنس وحده
إذن هو رأس مد عند ولائنا . فليس الجنس وحده
ذلك لا يأخذ من وقتنا جميعاً . فالتجربة
وراء مثل نرسمها لأنفسنا في الحياة . فالتجربة
كذلك في الفكرة المحررة عن كل أسباب الجنس...
وهو ما نجده في العمل الفني الناضج .

... .

وأخيراً أرجو أن يكون في ذلك الرد على أسئلة
بيكاسو .



٢- الموسيقى والوصف

"ليست" والقصيد السمفوني

بقلم الدكتور سمحة الخولت

لكل من من دون محالة معبري الصيغي لدى نهيه له وسيته احاصه
في التعبير ، ونستطيع ان نقول ان المجال الصيغي للأدب . هو مناقشة الأفكار ،
وسيلته في ذلك هي الكلمة . وإن المجال الصيغي لتصوير هو الوصف . وسيلته
هي الألوان والحفظ . أما الموسيقى فليس مجالها الصيغي مناقشة أفكار ، أو
وصف مشاهد سيعه . ولكن هدفها الصيغي هو التعبير الواحداني . ووسيلتها
إليه هي النغمة . والنغمة هي صوت بسيط من جنس ما محل بموقف خاص
في الحياة . ومع ذلك لا يمكن ان نرى مع ذلك ان المجال في تفصيل
الحادث . بل ان المجال في التعبير عن الحادثة . فالتعبير عن الحادثة في الموسيقى
تعبير عن الحادثة . وهو ليس بالوصف . بل هو التعبير عن الحادثة . كما هو
شأن التعبير عن الحادثة . بل هو التعبير عن الحادثة . بل هو التعبير عن الحادثة .
وذلك . بل هو التعبير عن الحادثة . بل هو التعبير عن الحادثة . بل هو التعبير عن الحادثة .
ليس شائعا ان نلاحظ ان فكرة أو معنى لدى أو تصويري . ولذلك اتعدت في
العصرين . لبروكي والكلاسيكي عن تسميات اشاعرية . واكتفت
بذلالات وتسميات موسيقية اصطلاحية .

ومع تولد روح ارومانتيكية في النغون الأوروبية . أصبح التعبير العاطفي
الذي عندنا من في ذلك عصر . وتبع أفق الفنانين . وارتقت ثقافتهم .
وتغربت نغون عتمة . وتبدلت التأثير بها بينها . وبمعكس ذلك كله عن الموسيقى
ارومانتيكية التي شغلت بأفكار فلسفية ونسبية وشاعرية . وتطرفت إليها
روح جديدة تختلف عن روح الموسيقى الكلاسيكية الباردة . واتسع مجال
التعبير الموسيقي حتى شمل الوصف والتصوير . ولكن بأسلوب وبفلسفة
قوية جديدة تختلف عن المحاولات القديمة المتفرقة التي بذلها موسيقيون من
عصور متعاقبة ترجع إلى القرن السادس عشر . فقد كان الوصف في تلك
المحاولات القديمة في الموسيقى . مجرد تقليد ساذج لأصوات الطبيعة . أو محاولة

مبدئية لتصوير بعض المواقف أو الحالات النفسية ، ولكن الوصف الموسيقى ظل طوال ثلاثة قرون شيئاً عَرَضِيّاً في الغُكِير والتأليف الموسيقى ، ولم يتجسم بصورة واضحة إلا مع مولد الرومانتيكية في الموسيقى ، حيث ظهر لأول مرة ، ما سُمِّيَ باسم « موسيقى البروجرام » وهي الموسيقى التي تحتاج إلى برنامج وصفي مكتوب في نصح كلمات أو سطور ، يصدر به المؤلف موسيقاه لكي يُعَيِّن المستمع على فهمها والاستجابة لرسالتها .

ويدهى أن موسيقى الآلات تتكلف ما فوق طاقها عند ما تحاول الوصف أو التصوير ، فقوانينها الطبيعية التي شئت واستتب على مر القرون قوانين موسيقية صرفة منفصلة عن أي اعتبارات أو موضوعات حرة عن الموسيقى . وهم تلك القوانين ، يتنص بالتركيب أو الصبغة - الفورم - إذ كانت كل الصبغ الكلاسيكية صعباً موسيقية تحت عمادها المتعادل التام بين « التحدث أو الشروع ، وبين « التماسك أو الوحدة » وكان من أهم مقوماتها حجب « سحر » بين « الموسيقى وبين الشكل أو الصبغة التي توضع فيها الموسيقى .

لقد سبى موسيقى الرومانتيكية تلك الاعتدلت في موسيقاهم الرسمية ، كما أنما حريم ، التي لم يجدوا صيغة أو صبغ متحررة مرة لا ينفك بصرفهم ماضى مضى . ولا تنف حجر عثرة في سبيل حياتهم لأدى أو شاعر ، بل يسخر موسيقى للوصف .



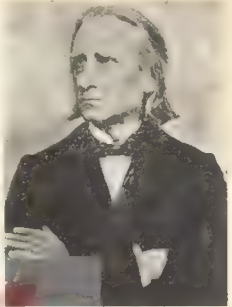
السابق (١) ، وقد قال عنها بهوفن : « إنها ليست تصويراً بقدر ما هي تمييز عن الشاعرة .

وإذا كان بهوفن قد نجح في سمفونيته تلك (وفي بعض أعماله الأخرى التي تدخل ضمن نطاق موسيقى البروجرام) في أن يحمل السمفونية ، وهي قمة الصبغ الكلاسيكية البحتة ، نوعاً من التعبير العاطفي الذي يتسم بسمو الوصف ، فإنه مع ذلك لم يخلق بهذا شيئاً جديداً في عالم التأليف ، بل قام بمحاولة ناجحة لتطوير البناء السمفوني الكلاسيكي لمقتضيات التعبير

تبلورت مشكلة الموسيقى الرومانتيكية عامة ، والموسيقى الوصفية خاصة في شيء واحد هو : كيفية التوفيق بين القوانين العامة للصبغة الموسيقية الجيدة وبين مقتضيات الوصف أو التصوير سواء على المستوى النفسى العميق (من تصوير حالات نفسية) أو حتى على المستوى الخارجى الذي يصور مشاهد أو مواقف معينة . فكيف تغلبت الموسيقى الرومانتيكية على تلك المشكلة ، وما هي المراحل التي مرت بها في هذا السبيل ؟

لعل من أبرز تلك المراحل سمفونية بهوفن السادسة المسماة « الريفية » وهي التي أشرنا إليها في المقال

بين حركات السمفونية ، وبذر البذرة الأولى للتخلص من التقسيم المحدد للسمفونية ، وهو هذا قد دلّ على وعي كامل بضرورة إيجاد التماسك في بناء المؤلفات الموسيقية الوصفية التي يسيرها برنامج خارجي ، ويتحكم في سياقها ، ومع ذلك فإن صنيعة وصنيع بيتهوفن من قبله يدور حول السمفونية ويتحرك في نطاقها ، فهو توسيع لنطاقها التعبيري أكثر منه حل لمشكلة الصياغة الملائمة للموسيقى الوصفية .



فرانز ليست

وبازدياد الإحساس بتقارب الفنون المختلفة ، تأصلت نزعة التصوير والوصف الموسيقي عند مؤلفي القرن التاسع عشر ، فأتجهت محاولاتهم في هذا السيل انجهاً حاسماً على يد فرانز ليست (١٨١١ - ١٨٨٦) الذي خصص ثلثاً من مؤلفاته للصونات الملتزمة في كل الحركات الأولى بالسمفونيات ، وبذلك قضى على هيكل السمفونية التقليدية ، فانس من حركاتها الأربع التي تنبئ مع شخص في سرعة وسطه . وتنبد يصنع شبه محادثة ، ليست مدفوعاً في ذلك بمجرد إثارة على التقاليد الكلاسيكية ، ولكن بنوع من الحاجة الحقيقية إلى مزيد من التسلسل والمرونة والانصراف في لعمل السمفوني الوصفي الذي يتغنى التعبير عن معان أو أفكار أدبية أو شاعرية .

وكانت ثمرة هذه الثورة الجريئة على السمفونية نوعاً جديداً من المؤلفات الأوركسترالية ، سمّاها القصيد السمفوني Symphonic-Poem أو « القصيد الصوقي » tone-Poem ، وهو نوع من المؤلفات الأوركسترالية الكبيرة المتصلة يرتبط عادة بفكرة خارجية تصورها الموسيقى أو تحاول وصفها .

وليس للقصائد السمفونية صيغة Form محددة خاصة بها ولكنها تسير في كل حاحة فردية وفق البرنامج الوصفي وفيها يتحكم المصنف والسياق الأدبي للموضوع ، في السياق الموسيقي ويوجهه في كل حالة وفق مقتضيات

العاضى والوصفي . وكان من نس في عصره إلى ذلك .

أما الخطوة الإنجليزية التالية ، فقد جاءت في موسيقى المؤلف الفرنسي « هكتور برليوز » في سمفونيته الحبيالية . وكذلك في سمفونية هارولد في إيطاليا . وفيها يمثل إدراكه الكامل لضرورة تبرير الموسيقى الوصفية التعبيرية تبريراً موسيقياً خالصاً ، ولذلك ابتدع وسيلة موسيقية جديدة ريف بين الحركات الخمس لسمفونيته الحبيالية . التي تمثل فصلاً من حياة فنان ، إذ أوجد ما سمّاه « الفكرة الثابتة » ، وهو شعار موسيقي يعبر به عن حبيبة ذلك الفنان ، ويعرزه في كل حركة بصورة محورة تنفق مع حوها ومع شعور الفنان لمطلب نحو حبيبه في كل حالة . ولا شك أن برليوز هذا قد خطا خطوة إنجابية نحو لقضاء على الانقسام الشكلي

موسيقى خاصة لكي يضيف على قصائده اتصالاً وتماساً
يربط أجزاءها ربطاً موسيقياً منطقيّاً ، وتتلخص وسيلته
تلك في «تحوير الألحان» Metamorphosis of Themes
أى أن لحناً أساسياً يتعرض لعدة تحويلات إيقاعية ولحنية
وهارمونية تغير مغزاه ودلالته تبعاً لسياق موضوع
القصيدة .

فإذا أخذنا لذلك مثالا القصيدة السمفونية الشهيرة
الليست وهو «المقدمات» لوجدناه مستوحى من فكرة
فلسفية أخذها «ليست» عن لامارتين ، أى أن العمل
الموسيقى مقيد برزنامج وصفى يحوره فكرة فلسفية شرحها
«ليست» نفسه بعبارات درامية بقوله : «ما الحياة إلا سلسلة
من المقدمات لتلك الأمانة المهيولة التي يستبها الموت بجناته الرميّة .
وقد قسم «ليست» ذلك الجزء الذي اختاره من
شعر لامارتين إلى ثلاثة أقسام أو أجزاء مختلفة يمثل كل
مها إحداً من مراحل الحياة . أولها : يعبر عن «الربيع
والحب» وهذا هو بصفه «ليست» موسيقياً
بحر مدب ورفيع سمع في مسهل القطعة وهو يودى
وظيفة الشاعر أو التواة للعمل كله ، وهذا هوذا :

هنا



هذا اللحن لا يلبث أن يتحول في نفس القسم
إلى صورة أقوى وأفخم ، ثم في الجزء الثاني نراه وقد
لبس ثوباً جديداً يتفق مع جو ذلك الجزء الذي يصور
«عواصف الحياة» وهنا يتغير إيقاع اللحن وينقل
إلى مقام آخر ويتم بروح جديدة من التوتر والقلق
حين يبدأ هكذا :

سريع في المعتدل



ثم يصير أكثر عنفاً وجدة .

الموضوع أو البرنامج الذي تعبر عنه الموسيقى .
وهكذا دخل ميدان التأليف الموسيقى منذ منتصف
القرن التاسع عشر شيئاً جديداً في المؤلفات الأوركستراية ،
ونوع يتسع للتعبير عن تلك المؤثرات الأدبية أو الدرامية
أو التصويرية ، وهكذا أبدعت السمفونية عن مكان
الصدارة ، ولو لفترة مؤقتة (وإن لم تتجح القصائد
السمفونية في القضاء عليها مطلقاً ، بل سارا جنباً إلى جنب
خلال ذلك القرن) ، ونستطيع أن نقول إن أهم
ما أضافه «ليست» كموثف إلى التراث الموسيقى العالمى
هو القصائد السمفونية التي كتب منها عدداً كبيراً ،
ومن أهمها «تاسو» القصيدة الذي يعبر عن حياة
الشاعر الإبطلى ، كما صورها جوته وبايرو . ومنها
كذلك «مازيبا» Mazeppa ، الذي تأثر فيه بأدب
فكتور هوغو ، وكذلك قصيدة آخر بعنوان «دمت
رغم في صورة موسيقى لشخصية شكسبير الشهيرة .
ومن أشهر تلك القصائد ذلك «عصيدة» يسمى باسم
«المقدمات» Les Préludes الذي تأثر به «ليست»
بشعر لامارتين وفلسفته في «تأملاته» الشاعرية .
وله كذلك قصيدة سمفونية للأوركسترا مع البيانو بعنوان
«رقصة الموت» استوحى فيه لوحة شهيرة للفنان
أوركانيا شاهدها في بزا .

كل تلك الأعمال تشهد بجزالة اطلاع مؤلفها ،
وتفتحته للتيارات الأدبية والفنية المختلفة وهو الأمر
الذى انتهى به إلى نوع من الانطلاق والتحرر في معالجة
الوصف الموسيقى بما أتاح له أن يتخلص من الإطار
السمفونى ، بتقاليده الخاصة ، وأعانه على الوصول
إلى حل فورمالى جديد يسمح للموسيقى بأن تتشكل
في حرية ومرونة تبعاً للموضوع . وهذا يوضح لنا
كيف كان لكل واحد من قصائده السمفونية تكوينه
وبناؤه الخاص الذى عليه السياق الخارجى للموضوع
الذى تعبر عنه الموسيقى .

وقد تمكن «ليست» من التوصل إلى وسيلة

وفي مؤلفاته لليانو كذلك، كتب قطعاً كثيرة من موسيقى البروجرام مثل: مجموعة «سنوات الحج» التي سجل فيها انطباعاته في زيارته لبعض الأماكن الدينية والأثرية، وله كذلك ثلاث صونات Sonnets of Petrarch، وكذلك «الخطبة» (أو عهد الزواج) عن لوحة مشهورة لرفائيل وغيرها وغيرها .

• • •

ومن بعد «ليست» انتشر القصيد السفونى بين المؤلفين المتأخرين من أنصار الرومانتيكية . وكذلك بين أنصار المدرسة القومية من أمثال «سميتانا» التشيكي الذى كتب ستة قصائد سفونية وصف فيها طبيعة بلاده ومفانيها وسماها جميعاً باسم «وطى» ، وكذلك كتب مواطنه دفورجك بعض القصائد السفونية .

وفي روسيا نال ذلك النوع من التأليف حظوة لدى المؤلفين حين كانوا يستمدون موضوعات قصائدهم وسخرها من الأدب الشعبى الروسى ، كما فعل «بلاخايف» فى قصيده «تمارا» ، و«جلازونوف» فى قصيده «ستكا رازين» و«موسورسكى» فى «ليلة على الجبل الأجرد» . وفى الشمال كتب «سيليوس» عدداً من القصائد السفونية الجيدة من أشهرها En Saga ، و«تايولا» و«فلانديا» .

وفي فرنسا أضاف پول ديكا Dukas وسان صانص إلى التراث الموسيقى عدة مؤلفات جيدة من ذلك النوع تنتم بوضوح بسمه الوصف .

غير أن أهم وأكبر من تناول الموسيقى الوصفية بعد «ليست» وأضاف إليها إضافات قيمة لما مزراها الكبير : المؤلف الألمانى ريتشارد شتراوس (١٨٦٤ - ١٩٤٩) ، ولعله آخر من اهتم بهذا النوع ، وترك لنا فيه أعمالاً باقية أكدت القيمة الفنية العالية للموسيقى الوصفية ، فهو بصناعته الموسيقية المتطورة وخياله

سريع عاصف



وفي القسم الثالث يمر القصيد عن «الحنة والنصر» وهنا يتخذ اللحن نفسه طابع المارش الانتصارى، وينقل إلى المقام الكبير :

سريع يمزج بروح المارش



ويلاحظ أن كل تلك التحويرات لا تغفل على مميزات اللحن وأهمها التسلسل الخاص لأبعاد نغماته . وذلك لكى يسهل التعرف عليه فى أطواره المختلفة (فالتواتر الثلاث الأولى منه تمثل فى كل مرة مسافة رابعة صاعدة وإن اختلفت التفاصيل) وبذلك يؤدى اللحن أو الشعار وظيفته النفسية والموسيقية كخيط يمتد تسلسل صد الموسيقى . وليس هذا اللحن وحده الذى يسهل التعرف عليه بل هناك ألحان أخرى ثانوية ترزوم فى قبابها معه ، ولكنه هو اللحن الرئيسى الذى تجرى عليه هذه التحويرات فترتبط بين أجزاء العمل ربطاً منطقياً بلأنهم مراحل الفكرة .

وهكذا استطاع «ليست» أن يجد حلاً موسيقياً جريئاً لمشكلة البناء أو الصياغة فى الموسيقى الوصفية ، وأصبح «تحويل الألحان» شيئاً معتزلاً به فى عالم التأليف الموسيقى، ووسيلة من وسائل تحقيق الاتصال الداخلى فى القصائد السفونية وغيرها من المؤلفات الطويلة .

ولم تقتصر محاولات «ليست» فى ميدان الموسيقى الوصفية على القصائد السفونية وحدها، بل نراه فى سمفونيتيه : «فاوست» و«دانتي» قد اتجه وجهة بروجرامية صرفة . فلكل واحدة منهما برنامج أدى وصفى يسيّر حركتهما الثلاث ويتحكم فى سياقها

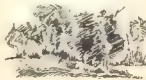
الوصفية البهجة مثل « السفوفية المنزلة » التي بلغ فيها حدّاً كبيراً من الواقعية الموسيقية . وليس هذا مجال سرد لأسماء قصائد شتراوس كلها ، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أنه اختار لها صيفاً كلاسيكية وإن كان قد توسع في تطبيقها توسعاً تاماً ، واستخدم إلى جانب ذلك مبدأ تحوير الألحان ، واستطاع بذلك أن يصل إلى كثير من التماسك والمنطقية في قصائده السفوفية ولكنها ظلت دائماً - ككل ما يسمى موسيقى البروجرام - محتاجة في فهمها وتبنيها إلى برنامج مكتوب يوضح موضوعها الأدبي أو الفلسفي .

...

وتستطيع القول بأن تيار الموسيقى الوصفية ، قد انحصر مع مطلع القرن العشرين حيث انجذبت الموسيقى وجهة مصادة الرومانسية في أغلب المدارس المعاصرة ، وعادت مرة أخرى إلى المثل الكلاسيكية البهجة ولكن بأدوات ووسائل فنية تختلف أساساً عن الأدوات الكلاسيكية القديمة ، وقد كان طبعاً أن يأتي اليوم الذي تعود فيه الموسيقى إلى مجالها الطبيعي . وأن تمتنع عن الوصف والتصوير ، فهناك من الفنون الأخرى ما هو أقدر عليها منها . ومع ذلك فإن تلك الحقبة تركت من الأعمال الموسيقية الكبيرة تراثاً قيمياً يستحق التقدير .

الواسع ومقدرته الفائقة في التلوين الهارموني والأركستراي قد كتب عيوناً من القصائد السفوفية تعدّ بلا شك أفضل ما كتب من هذا النوع ، بل مرحلة أكثر تقدماً واتسافاً عن كل ما سبقها في « موسيقى البروجرام » .

ويتجلى فضل شتراوس على القصيد السفوفى في إدراكه لخطورة الانسياق الكل في البناء الموسيقى وراء الموضوع الخارجى ، وهو الذى أعاد التوازن بين تغيب الاعتبارات الموسيقية الأساسية التى تحكم كل بناء موسيقى جيد ، وبين ضرورات الوصف المستمدة من الموضوع القصصى أو الأدبى للعمل الموسيقى . وشتراوس هو الذى تمكن من إيجاد السيل السوى لتجمع بين مسابرة الموضوع وبين لأحب حب الرئيسية للصياغة الموسيقية السليمة ، ولذلك تختلف قصائده السفوفية كثيراً في صيغها . وتقرب من صيغ الموسيقى الكلاسيكية أكثر من قصائد « ليس » من قصائده ما هو موضوع في صيغة التنوعات Vaviations (وإن كانت في الحقيقة تنوعات خيالية على لحن له طابع الفروسية) مثل قصيده المشهور « دون كىخوته » ، عن الكاتب الإسباني الشهير سرفانتيز ، ومنها ما هو موضوع في صيغة الروندو Rondo مثل قصيده الرائع « مفامرات قل المهازر » ومنها ما هو موضوع بروح السفوفية ولكنه في الحقيقة من الموسيقى



قصة الصواريخ

من لعب الأطفال إلى غزو الفضاء، بقلم الأستاذ فوزي السوي

المحفة ، لأن جيشها كان في حالة انحلال ، ويعجز عن الثبات في أية معركة تشنها عليه جيوش الحلفاء التي وقفت وقتئذ على مشارف ألمانيا مستعدة لاحتلالها بقوة السلاح ، وإنزال الهزيمة الكاملة بالقوات الألمانية ، كما حدث بعدئذ في الحرب العالمية الثانية .

هيل إلى الحرية

من هزيمة ألمانيا ، وانزواء الصواريخ في زوايا خفية ، وجدت هيئة أركان الحرب الألمانية المجال المناسب لدراسة الصواريخ . وفي الوقت نفسه زوّدت جيوشها بالسلاح أقوى وأخطر من القنابل والسراة . وهو سلاح الصواريخ الذي قدر الخبراء له مستقبلاً باهراً إذ يستطيع حمل قنبلة في رأسه ويسرّ مئات الأميال لينقض على هدفه بسرعة تعجز أي وسائل الدفاع عن إدراكها .

واحتضن قادة الجيش الألماني الفكرة ، ودرسوها في إيمان وروية . وفي عام ١٩٢٩ أصطلت قيادته أومرها إلى الأقسام المعنية لدراسة الصواريخ ، وكيف يمكن الإفادة منها في سلاح المدفعية . وعُهد إلى شاب صغير اسمه « والتر دورنجر » بقيادة البحوث والدراسات في هذا السيل .

وجابه « دورنجر » مشكلته ؛ فأيقن أن البحوث الصناعية والجامعية وغيرها من الدراسات عديدة الأهمية في علم الصواريخ . فألّف من هواة وغيرهم

من الهزيمة في الحرب العالمية الأولى استمدت الصواريخ عناصر بعضها . وقد ثبت أن كسبة الأولى والأخيرة للقنبلة والمدفع ، فانزوت الصواريخ في الأركان المهمة لمحال بيع لعب الأطفال ، تنتظر عبداً أو مناسبة قومية لتنفش الساء بأصواتها البراقة .

خسرت كل سمعتها كأداة حرية ، ولم يفكر أي من رجال الحرب في أنها قابلة للتحصين بطريقة تجعلها أفضل من القنابل والطائرات .

وإصروف تمكبر الساسة والعسكريين ، ولم يأتهم إلى تكييف ألمانيا بالقيود ، وجرموا عليها إلقاء قاذفات القنابل والمدافع بعيدة المدى ، بحجة منعها من شن حرب جديدة . ويضغظ الهزيمة قبل ساسة ألمانيا القيود التي رأها العسكريون تهديداً مباشراً لاستقلال بلادهم ، لأن معاهدة فرساي أباحت لهم حق الدفاع عنها ، ثم حرمتهم من وسائل هذا الدفاع .

أباحت لهم تسليح أنفسهم بالأسلحة الصغيرة التي تعد في العرف العسكري عديمة القيمة . إذا ما هاجمها عدو بأسلحة ثقيلة بعيدة المدى . في وسعه أن يضربهم من بعيد ، ويدمر حصونهم ومنشآتهم ، وهو آمن شرّ الرد عليه بأسلحة مماثلة . فإذا بصنع مدفع تقطع قنبلته ميلين أو ثلاثة حيال آخر يستطيع الضرب من بُعد خمسة أميال أو ثمانية ؟

وأكرهت ألمانيا على قبول شروط الصلح

في الساعة . وأخذ العسكريون بما روثه التقارير . وتألفت لجنة عليا من كبار الضباط والخبراء للتأكد من صحة النتائج ، وزارت معامل التجارب وميادينها ، وشاهدت إطلاق صاروخ ، وصحلت نتائجه ، ثم أوصت على الفور بمواصلة الدراسة ، ومنحها الأفضلية على أى مشروع آخر .

وأوصت أيضاً بدراسة مشروع آخر لإنتاج صواريخ بعيدة المدى لضرب المدن الأمريكية . فهدى به إلى « هرمان أوبرت » . وبذل الخبراء جهدهم لإتمام دراساتهم وإنتاج الصواريخ ، ولكن تيار الحرب تحول وأحس هتلر بحاجته العاجلة إلى سلاح ينهبها في مصلحته . ووجدته في الصواريخ ، فاستدعى « دورنبرجر » . معه « فون براون » . وطالهما بوقف كل نشاط آخر لإنتاج صواريخ تضرب الجزر .

« الحرب الأب » إلى بريطانيا . فأحست بالخطر ، و« حرب براون » كوجبريف ونوواته . فأرست في ليلة ١٧ أغسطس ١٩٤٣ مئات من قاذفات القنابل التي أسقطت ١٥ ألف طن من القنابل على منطقة « بينيمند » ، فقتلت من خبرائها نحو ٨٠٠ من المهندسين والفنيين ، ودمرت المعامل والمصانع ، مما شل عمليات إنتاج الصواريخ وتحسينها .

● صاروخ عبر القتال

وحاول هتلر أن يتدارك الموقف ، فأرسل فرق الجستابو ، ومكافحة الجاسوسية إلى المنطقة ليشرفوا على كل شيء ، ويعجلوا إنتاج الصواريخ . وكانوا قساة لا يعرفون للعلم وقاراً ، فاعتقلوا « فون براون » الذي يعد من أكبر خبراء ألمانيا في الصواريخ وكانت تهمته أنه يعمل لإنتاج صواريخ للسفر في الفضاء لا للأغراض العسكرية . وبعد جهود طويلة تمكن « دورنبرجر » من إطلاق سراح أكبر معاونيه .

فريقاً خاصاً لإجراء التجارب ، وجمع المعلومات في قسم الأسلحة بمنطقة « هامرسدورف » . وإليها دعا كل هواة الصواريخ والراغبين في دراستها ، ليدل ما يريدون من نشاط ، وإطلاق ما يشاؤون من قذائف . كانت كل الجهود في هذا السيل تجارب هامة يمكن منها جمع كثير من الحقائق المجهولة المفيدة ، مما حث على « دورنبرجر » أو أحد معاونيه حضورها .

● سلاح هتلر

وفي عام ١٩٣٧ أطلق رجاله أول صواريخهم ، ولكنه انفجر في قاعدته ، واستأنفوا الدراسة والتجارب إلى أن تمكنوا من إطلاق صاروخ حلق في الجو ميلاً ونصف ميل . واحتاج الباحثون إلى مجال أوسع ، فلم يغيب هتلر رجاءهم ، إذ كان يحشد كل القوى لإنتاج أدوات الحرب ، ونقلهم إلى ميدان جديد قرب قرية الصيد المعروفة باسم « بينيمند » على بحر « بيل » وهناك حللهم نوبت . فأصدر في عام ١٩٣٥ صاروخاً وزنه طن . فوصل إلى ارتفاع خمسة أميال من سطح الأرض .

وزاد اقتناع القيادة الألمانية بمسقبل الصواريخ كسلاح عسكري ، فأوصت بمنحها كل التسهيلات الممكنة لتسبب غيرها في البحوث والدراسات . ولكن « دورنبرجر » وزملاءه لم يتعموا هذه التوصية لأن الجيوش الألمانية سجلت النصر تلو النصر بالأسلحة العادية . وأعملت الصواريخ ، واضطر فريق دراستها إلى بذل كل جهودهم للحصول على مطالبهم التي انكشبت إلى حد الكفاف .

وبرغم كل العقبات تمكن الفريق من إطلاق الصاروخ « ٤ ا » . وكان طوله نحو ١٤ متراً ، وقطره ١٥٣ سنتيمتراً ، ويزن ١٤ طناً ، ووقوده من الأكسوجين السائل والكحول . وكان نجاحه باهراً ، إذ قطع مسافة ٢٠٠ كيلومتر بسرعة ٥٦٠٠ كيلومتر

، وحى أديب لعالم



فون براون

ونستطيع أن نقول إن «أوبرث» أحد مكاسب العلم التي تحققت عن طريق الأدب ، عشق الصواريخ ودراستها من طفولته حين قرأ قصة «جول فيرن» «رحلة إلى القمر» ، التي صوّرت خيالها الرائع ، ولازمت عقله القذيفة الكونية التي يطلقها مدفع ، فتصل إلى القمر . وعاشت بذهنه حتى التحق بجامعة ميونيخ .

كانت فكرة الذهاب إلى القمر هي حافزه للدراسة الكيمياء والفلك والشهب والأرصاء الجوية ، وكانت هي أيضاً حافزه إلى تأليف كتابه «الصواريخ والسفر في الفضاء الذي نقشه سبع مرات ، وفي كل مرة كانت التعديلات التي يضيفها تتبرح حتى زملائه من العلماء ، إذ كانوا يعتبرونه لا يتمتع بعقلية راجحة في مسألة قيادة الفضاء ، ولكنه لم يابه لكل ما قيل عنه ، بل صار من طروقة مؤيداً للصواريخ و«جول فيرن» . ورأى أن فكرة «ليث» محض خيال كما أعلن الآخرون ، بل نشق مع «قوانين نيوتن العلمية عن الحركة ، والقاتلة بأن رد الفعل يصل إلى أقواء في الفضاء الخالي من مقاومة الهواء ، وحيث تضعف جاذبية الأرض إلى أدنى حد .

فالإنسان وكل شيء على سطح الأرض مشلوع بقوة تجذبه إلى مركزها ، كما أن الرياح وتياراتها ذات قوة دفع ومقاومة . وتستغل هذه القوة في إدارة طواحين الهواء لطحن الغلال ، ورفض الماء من الآبار ، ولهذا الهواء قوة مقاومة إذا ما حاولت الصواريخ أو الطائرات اختراق طبقاته . وتظهر هذه القوة في الاحتكاك الذي يولّد حرارة تحرق الشهب الهابطة من الفضاء إلى الأرض .

وإذا ما بعثت الصواريخ ١٠٠ ميل مثلاً فإن قوة مقاومة الهواء تقل ، كما تضعف الجاذبية الأرضية .

وفي سبتمبر ١٩٤٤ أطلق أول صاروخ قتال عبر القنال الإنجليزي ، وسقط على لندن ، وتبعه عشرات من هذه القنابل التي أرهبت البريطانيين ، إذ كانت تسقط على بعد ٥٠٠ متر تقريباً من أهدافها ، فتدك مناطق واسعة ، وتحرق المنازل والحرف ، وتدمر ركاب . ورغم الحسائر القادحة التي حلت بسبب هذه الصواريخ لم تستطع الاستمرار في الحرب ، لأن استخدام الصاروخ ف٢ جاء متأخراً ، وفي وقت أشرفت فيه ألمانيا على الهزيمة ، كما أن سلاح الطيران البريطاني اجتّب بلاده كثيراً من الحسائر بتدمير قاعدة «بينيند» ، ومنعها فترة من إنتاج قذائفها .

ولو أتيحت الفرصة للخبراء الألمان ، لاستطاعوا إطلاق صواريخهم من أوروبا لتسقط في الولايات المتحدة الأمريكية ، أي بعد أن تقطع أكثر من ٣٠٠٠ ميل عبر المحيط الأطلنطي ، فإن «هرمان أوبرث» وضع خطته لإنتاج صاروخ وزنه ٩٠ طناً ، ويتألف من عدة مراحل كالصواريخ التي تطلقها الآن روسيا وأمريكا إلى الفضاء . وكان الهدف أن تحمل كية ديناميت ضخمة لتدمير البلاد الأمريكية .

الصواريخ . وعندما انهارت ألمانيا كان أكبر هدف يتسابق إليه الجميع هو قواعد تجارب وإنتاج الصواريخ .

● روسيا وصواريخ ألمانيا

وفي المراحل الأخيرة للحرب العالمية الثانية اقتحم الجيش الثاني لروسيا البيضاء ميناء «سوينمند» على بحر البلطيق ، واحتل جزيرة «أوزدوم» ، وكل هدفه الوصول إلى قاعدة «بينمند» التي اشتهرت بما صبته على بريطانيا من صواريخها المنيرة . وهناك تم اعتقال أكثر من ١٦٠ عالماً ومهندساً من الفئتين الممتازين في صناعة الصواريخ وإتقان وسائل إطلاقها ، وحصلوا أيضاً على مجموعة كبيرة من الدراسات والمشروعات الصاروخية التي أعدها الخبراء الألمانيون . وسواءً كانت على مصانع جميع الصواريخ ، ودفعوا عمالها إلى مواصلة إنتاج بأقصى سرعة .

كان هدفهم الحصول على أكبر عدد من الصواريخ لإجراء تجارب ، ولتدريب الخبراء الروسين على تركيبها . وإتقان وسائل إطلاقها ، ثم لنزاهة البحوث الطبقات العليا ، وتحقيق كثير من الدراسات النظرية التي أجرتها الهيئات الروسية المختلفة ، وأوقفتها حالة الحرب ، برغم إيمان الروسين بالصواريخ وما تستطيع أدائه كسلاح عسكري ، أو كأداة للسفر في فضاء الكون ، ودراسة كثير من أسرار الأرض وعلاقتها بالشمس .

ويبدو هذا الإيمان واضحاً من الخطوات التي اتخذها ستالين في عام ١٩٤٧ ، فبينما العالم كله يلحق جراحه ، ويعمل لالتقاط نسائم السلام ، دعا ستالين كبار مستشاريه لتقدير أهمية الصاروخ «٤١» الذي ابتكره الألمان وحسّوه إلى الصاروخ «ف ٢» فلمروا به عدة أجزاء من لندن .

كانت قوة دفع هذا الصاروخ خسين ألف رطل ، فأقبل المهندسون والعلماء الروسيون على تحسينه

وعندئذ تصبح قوة الدفع الصغيرة على الأرض قوة ضخمة في الفضاء وفقاً للقانون الثالث بأن كل جسم متحرك يظل متحركاً إلى أن تعوقه قوة أخرى . وهناك في فضاء الكون تضعف قوى المقاومة إلى أدنى درجاتها ، فتكتفى بضعة أرطال من الوقود لدفع الصاروخ آلافاً من الأميال .

● غرفة احتراق بسيطة

كان «أوبرث» يؤمن بفكرة «جول قرن» ، وبإمكان الوصول إلى القمر . وبمعمونة خياله صنع صاروخاً لبعض الأفلام السينمائية العلمية ؛ وعلى الرغم من أن هذا الصاروخ لم يחדق قاعدته ، فإن العمل في مشروعه قاد «أوبرث» إلى اكتشاف يسّر ما نشاهده الآن من خطوات بارعة لغزو الفضاء .

شاهد في غرفة احتراق ذلك النموذج الخيالي أن مواد الوقود لا تحترق على الفور . بل تنقسم إلى نقط صغيرة تجعل الوقود أكثر قدرته على الاحتراق . وعلى هذا أدخل تحسيناً صارت به غرفة الاحتراق الصواريخ بسيطة ، فتسحب الوقود ، وتحوله إلى غاز سريع الاشتعال ، مما ضاعف الإفادة من مواد الوقود ، وأدى إلى قلة كميته ، وخفض نفقاته . والأهم خفض وزن جسم الصاروخ نفسه . وهي أكبر مشكلة تواجه الآن خبراء غزو الفضاء . لأن كل رطل يراد إرساله إلى الفضاء يحتاج إلى ٩٩ رطلاً من مواد الوقود وأوزعيته .

بمعمونة هذه الغرفة استطاعت الصواريخ الألمانية أن تقطع المسافة من أوروبا إلى بريطانيا . وبها أيضاً وجد «أوبرث» السيل النظري لإطلاق قذائفه إلى أمريكا . وبرغم أن الألمان لم يتموا تجاربهم ودراساتهم فإن ما حققوه من تقدم في الصاروخ «ف ٢» أدهش خبراء العلم . كان مفاجأة جبارة أيقظهم إلى خطورة

جاء حبة أشغال ما يحصل عليه الشاب الأمريكي في أحد المصانع
عندما كان في روسيا والحق التكوين ، وبعد
تدريس في جامعة موسكو .

وبحكم القانون الروسي تعدد أكاديمية العلوم
السوفيتية مسئولة مباشرة عن التقدم العلمي ، وتنظيم
البحوث والدراسات التي تجري في شتى المعاهد . وهي
تتولى توجيه هذه الدراسات وتوزيعها بطريقة هدفها
الأول جنى الثمار في الصناعة والزراعة والإنتاج . وأية
مشكلة إنتاجية تقسم إلى خمسة أو ستة بحوث يتولاها
أفراد مختلفون ، ولكن متعاونين لئتم في وقت واحد
تقريباً ، مما يحل المشكلة من نواحيها النظرية والتطبيقية
في أقصر فترة .

● اهتمام قدم

وكانت معلوماتنا عن تقدم العلوم في روسيا
شكيلة بسبب الجهل باللغة الروسية . ولأن كثيراً
من بحوث راجع إلى من الأسرار . وقد بدو تقدمها
في بعض المجالات . خطوة مفاجئة . ولكن العالم عرف
من خلال طویل اهتمام خبراء روسيا بالتقنيات البعيدة
المدى والمبادرة للمحيطات والقارات . وكانت أكثر
تجارهم في هذا السبيل تجري في قاعدة «نيمسكي» قرب
موسكو .

وكانت باكوورة تقسمهم أخيراً الصاروخ
«ت-٢» ، الذي يعد من التقنيات المتوسطة المدى .
جرب لأول مرة في سنة ١٩٥٥ ، وهو من مرحلتين ،
وارتفاعه ٣٠ متراً ، وقطره نحو خمسة أمتار ، ويزن
١٢٢ ألف رطل ، ويقطع ٢٧٢٠ كيلومتراً ، بسرعة
١٥ ألف كيلو في الساعة . ويصل إلى ارتفاع ٧٢٠
كيلومتراً .

● سر تفوق روسيا

وتعتقد الدوائر العسكرية الأمريكية ، أن روسيا
تملك مجموعة من الصواريخ المختلفة القدرة في قطع



الصاروخ الألف ٤٤١ الذي حشنته روسيا وصنعت منه
صاروخاً قصير المدى ويقطع ٦٤٠ كيلومتراً

فرفعوا قوة دفعه إلى ٧٧ ألف رطل ، وبها يقطع
مسافة ٦٤٠ كيلومتراً ، وصار قذيفة حربية متوسطة
المدى ، وتنتجها المصانع الروسية بالجملة باسم
«١٠١ م»

● تقاليد روسيا العلمية

ويعترف الكاتب السياسي المشهور «جون جنتز»
في كتابه «داخل روسيا» ، أن الخبرة والذكاء والبرية في
روسيا ، أسهمت بتصيب كبير في تقدمها العلمي ، وسقل علم
الصاروخ وسواء من العلوم . ويقول : إن السبي الروسي
الماضي يحصل في دراسته المادية على معلومات في الرياضة والعلوم



الصاروخ الألماني «ف ٢» حصلت منه أمريكا على مائة صاروخ وأجريت بها مجموعة من التجارب التي أتاحت لها سرعة تقدمها في علومها التي لم تتم بأمرها إذ كانت تؤمن بالقدائف السيرة الشبيهة بالطائرات

المسافات. وتنتجها بأعداد كبيرة لأغراض عسكرية ، وهذه القذائف العاملة انتهت من مرحلة الدراسة والتجارب ، ويقال إن قواعدها موزعة في شتى أنحاء الاتحاد السوفيتي والبلاد الموالية له . وهي مستعدة للعمل في أية دقيقة . وهذه القذائف الكاملة للدراسة هي سر تفوق روسيا على أمريكا في علم الصواريخ .

وتتفاوت المسافات التي تقطعها من ٦٤٠ كيلو إلى ١١,٠٠٠ كيلو متر ، وبعضها يطلق من قواعد برية إلى أهداف أرضية ، وبعضها تطلقه الغواصات والسفن ، وبعضها تزود به الطائرات للأغراض العسكرية المختلفة . ويقال إن التجارب التي أجريت أخيراً في المحيط الهادى ، كان هدفها اختبار نوع جديد من الصواريخ البعيدة المدى التي تصلح لغزو الفضاء والوصول إلى كوكب المريخ والزهرة .

وبعض هذه الصواريخ من مرحلة واحدة ، وبعضها متعدد المراحل . ويحتمل أن تصل إلى أهدافها مما يساعد القذيفة النهائية على الوصول إلى أهدافها . ومن المعروف أن كثيراً من هذه الصواريخ الكيروسين كوقود له . ولكن الروسين فاجأوا العالم باختراع وقود سريّ يفوق كل أنواع الوقود الكيميائية ، وتصل قوة دفعه إلى نحو ٧٥٠ ألف رطل . وهي قوة هائلة يعتقد الخبراء باستحالة الحصول عليها من أنواع الوقود الكيميائية المعروفة .

● جودارد الأمريكي

ومن أشهر العلماء الذين أمضوا أكثر وقته في دراسة الصواريخ العالم الأمريكي الدكتور «روبرت جودارد» . وهو من مواليد مدينة «ورسستر» بولاية «ماساشوست» ، وكان مدرساً للعلوم الطبيعية بالمعاهد الفنية بجامعة «برنستون» و«كلارك» . كان يؤمن بفائدة الصواريخ ، وقدرتها على السفر في الفضاء ، فأضى عدة سنوات يدرس مواد الوقود الصلبة ،

برغم أنه كان يتفق مع العالم الروسي زيلكوفسكى من أن مواد الوقود السائلة أفضل .

وفي عام ١٩١٧ دخلت أمريكا الحرب العالمية الأولى ، فهدت إليه أن يلوس احتمال استخدام الصواريخ في الحرب ، فأقبل على دراسة صاروخ يستمد محركه قوته من الوقود الجاف ، فيقطع مسافات طويلة لتدمير مدن العدو ومصابنه ، ولكن دراسته لم تصل إلى مرحلة التوضيح الكفيلة بتحقيق فكرته عملياً .



جودارد

ومن الأسلحة التي درسها صاروخ قصير المدى ، وقد تحول بعدئذ إلى أنبوبة «البازوكا» التي يستخدمها الآن الجيش الأمريكي . وقد جربت هذه الأسلحة وغيرها في ١٠ نوفمبر ١٩١٨ ، في الحرب إذ تم توقيع الهدنة في اليوم التالي . وسجل ستار الإهمال على صواريخ القتال وتجاربها ، وعاد جودارد إلى معمله ليواصل دراسته لصواريخ غزو الفضاء . وكان ينفق عليها من مرتبه الخاص ، ومن المنح القليلة التي قلمتها إليه المعاهد العلمية . وبمخترتها استطاع أن يطلق أول صواريخه وأصغرها في مارس ١٩٢٦ ، فقطع مسافة ٥٦ متراً في ثلثين ونصف ثانية أي بسرعة ٩٦ كيلو متراً في الساعة .

وواصل دراساته ، حتى أطلق صاروخاً آخر في عام ١٩٣٠ ، وكان طوله ثلاثة أمتار ، فارتفع إلى ٦٠٠ متر ، بسرعة ٨٠٠ كيلو متر في الساعة . ولاحظ أن طيرانه غير متزن ، فأضاف إليه زعانف تضبط حركته بفعل تيار الغازات المتدفقة من مؤخرة الصاروخ . وبها جعل طيران الصاروخ أكثر استقراراً . وأطلق أقوى صواريخه في عام ١٩٣٥ ، فوصل إلى

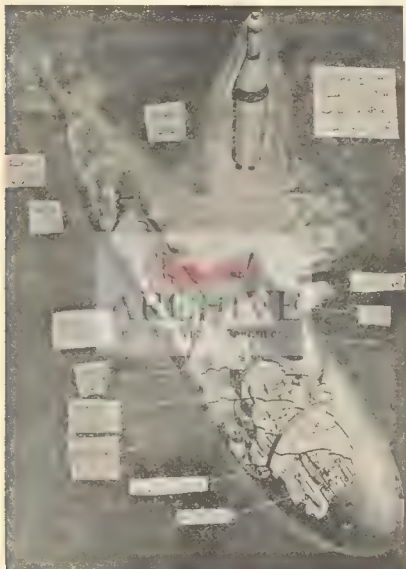
ارتفاع ١٧٠٠ متر بسرعة ٨٨٠ كيلو متراً في الساعة . وتوفي «جودارد» في عام ١٩٤٥ بعد أن حصل لأمريكا مجموعة تجارب هامة تعتمد عليها الآن في دراساتها . أما في حياته ، فكان الناس ينظرون إلى مجهوداته كشئ خيالي لا يلقى صاحبه إلا السخرية والتندر .

• أمريكا والقذائف المسيرة

ولم توجه الولايات المتحدة الأمريكية اهتماماً جدياً بالصواريخ إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، حين أدركت من الدراسات الألمانية أن الصواريخ تستطيع عبور المحيط الأطلسي ، وضرب البلاد الأمريكية . كان اهتمامها متجهاً إلى القذائف المسيرة ذات الأجنحة التي يجعلها كالمقاترات ، ولكن بغر طيار . بدأت تدرسها في أواخر الحرب العالمية الأولى ، ولم يظهر بعضها إلا في الحرب العالمية الثانية .

ومن النسخ التي جربت ، قذيفة على هيئة طائرة قتال ، وجسمها قبلة لتفجير ، ولها جناحان وذيل ، وتستمد قوتها من محرك بسيط . تدرج على الأرض مسافة إلى أن يجعلها الهواء ، ثم توجه بموتة جهاز إلى هدفها . وكانت نماذجها فجأة بمثابة إلى درجة أن أطلق على بعضها اسم «الأوزة البرية» . جربت في العقد الثالث من القرن العشرين . فكانت القذيفة تلحق في الهواء ، وإلى جوارها طائرة تحمل في مؤخرتها ضابطاً مزوداً بعدد من قوالب الطوب ، فإذا لاحظ أي خلل في القذيفة ، ضرب محركها بقالب يدمره ويسقطها .

وفي الحرب العالمية الثانية وجه سلاح الطيران الأمريكي اهتمامه لصنع عدة نماذج من الطائرات المسيرة بأجهزة تقودها من بعيد . أما البحرية الأمريكية فالتفتت إلى صنع قذائف تعتمد على نظريات الطيران الشراعي وتقطع المسافات بدون محركات . فتسحب



إحدى لغواحات الأمريكیه بفریه التي أعدت لإطلاق الصوریه وهی معموره في أبعاد محیطیه . وبها يشق الصاروخ طريقه في الماء ثم ينطلق في الجو إلى هدفه



مدور . « حبر القذائف مسيرة الأمريكية » وسنحدر بمحرك ذوى يمحطها تقطع آلاف الأميال . وى مقدسها وسع حيدر
يجمع بين الرادار والليزر ويؤيد . وبه تى القذيفة الأرض وتنقض على الهدف الذى رسم على خريطة وضمت فى جوفها

وكانت خطة المشروع أن تزود مقدمة الطائرة
بعلمة ترى الأرض تحتها ، وتنعكس صورتها على
مرآة أمام الحامية التى تظل ساكنة فى مكانها إلى أن ترى
منظر الهدف . وعندئذ تبدأ فى تشغيل مقارها فى الجهاز
وتسقط القذيفة . وأوقف العمل بهذا المشروع
عندما انتهت الحرب ، ثم تجدد فى عام ١٩٤٨ ، ولكن
دراسته لم تستمر ، إذ ظهرت الأجهزة الإلكترونية .
واستبعد الحزام من أجهزة قيادة القذائف المسيرة .

فى أواخر الحرب العالمية الثانية قنّد الأمريكيون
« حبر القذائف الألمانية » التى تقطع المسافات بقوة
المحركات النفاثة ، وأضافوا إليها عدة تحسينات
استخدموها فى عدد من القذائف التى استعانوا على
صنعها باستخدام بعض الطائرات المعروفة باسم القلاع
الطائرة وغيرها . وفى كل منها استبدلوا بالطيار جهاز
توجيه لاسلكياً . كما حشوا كل جسم الطائرة بالمواد
الناسفة .

● حرب بغير جنود

وختمت الحرب العالمية الثانية والجيّراء يؤمنون
بأهمية القذائف المسيرة فى الحرب التالية . ثبت أنها
قادرة على تصحيح أوضاعها والاتجاه إلى هدفها ،
مما يعفى الجنود من مشقة القيادة لقاذفات القنابل
وطائرات القتال ، وتعريض حياة الطيارين للخطر .
بهذه الأجهزة تتصارع الأسلحة بعضها مع بعض ،
على حين يكون الجنود فى الخنادق الحصينة . وهى الظاهرة

طائرة عادية يقودها طيار ، القذيفة المحتجة على الأرض .
وتحلّق بها فى الهواء إلى منطقة الهدف ، ثم تطلقها
لتهبط عليه وتتحكم فى توجيهها بأجهزة القيادة من
بعيد .

وكانت قذائف سلاح الطيران عبارة عن قتال
مجنحة زودّ ذيلها بأجهزة التوجيه من بعيد . وتقدم
الطيار فى صنعها لإطلاقها من الأرض على الطائرات
المعدية ، وبخاصة اليابانية الانتحارية التى عرفت
باسم « كاميكاز » التى كان طيار يصحى بها
بحياته . ويقود طائرته بحشوها من المواد الاسجارية
إلى هدفها المضبوط .

وابتكر سلاح الطيران نوعاً ثانياً تطلقه الطائرات
على أهدافها الأرضية ، وتوجهه إليها ، فكان صورة
أخرى لطائرات « الكاميكاز » اليابانية ، ولكن بغير
طيار . على أن الحرب لم تقل لاستخدام أى النوعين
بصورة فعّالة ، وانتهت ، وهما مجرد نماذج تجريبية .

● حامية تقود القذيفة

وكانت مشكلة أجهزة قيادة القذائف من بعيد من
أعقد المسائل . وكان تفكير الأمريكيين فى حلها من
النوع الطريف . حاولوا حلّها بالاستعانة بالحمام .
رأوا أنه من السهل تدريبه على استخدام مقارها فى
تحريك الجهاز الذى يسقط القذيفة على هدفها . فاقنوا
من الحمام عدداً ، ودربوه على أن يبدأ عملية القنط
الحب عند ما يرى منظر الهدف المراد تدميره .

أعنى في مجال صواريخ الفضاء . وكلتا الدولتين في سياق حار لرفع مستوى سمعتها العلمية والعسكرية .

وتحاول أمريكا تعويض النقص في أسلحتها الصاروخية بالاعتماد على الطائرات البعيدة المدى . والقواعد العسكرية التي تطوق بها روسيا من هذه القواعد تحلق باستمرار الطائرات المحملة بالقنابل الذرية . ومنها أيضاً يمكن إطلاق الصواريخ القصيرة المدى أو المتوسطة لضرب القواعد الروسية أينما كانت .

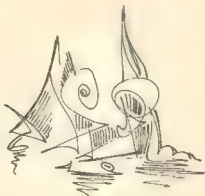
وبالرغم من النفقات الباهظة التي تحتاج إليها دراسة الصواريخ وصنعها ، فإن عدداً من دول العالم يحاول أن يسير في موكب صنعها ، أو على الأقل اقتنائها . وتجري في بريطانيا وفرنسا وإيطاليا والسويد وسويسرا والصين وبولندا واليابان والهند ، عدة تجارب هدفها الأصلي عسى حتى لا تظل متأخرة في هذا الميدان . حيث أثبتت نخبته وحظوته من الناحيتين العلمية وصناعتية ، ومن يملك الصواريخ يستطع غزو الأرض وقضاء الكون .

التي بدأت تسود في أسلحة الحرب القادمة . إذ تتلقى العقول الآلية أوامر العقول البشرية ، وتنفذها بدقة تفر على الناس .

وعقب الحرب العالمية الثانية ، أغرت أمريكا عدداً من علماء ألمانيا على الهجرة إليها ، والعمل في مشروعاتها الصاروخية . واستولت أيضاً على كل ما وصل إلى يدها من الصواريخ والطائرات والقذائف النفثة الألمانية .

وبمؤونة كل هذه العوامل استطاعت أن تتدارك الموقف ، وتسجل تقدماً ملموساً في عالم الصواريخ . ولديها الآن نحو ٤٠ نوعاً من القذائف المسيرة والصواريخ . وقليل منها خرج من دائرة البحوث والتجارب للإنتاج بأعداد كبيرة . وسعدت به حرب منبلة . وأكثرها لا يزال في مراحل الدراسة والتجسين لأن الخبراء يرون أنه لا يحقق النتائج المرجوة منه .

ويقول الخبراء الأمريكيون : ... في سنة ١٩٥٠ بنمو خمس سنوات في مجال الصواريخ العسكرية . والقذائف



لقد ضلّج السينمائي

بقلم الأستاذ أحمد الحضري

الذين يعملون وفق توجهاته ؛ لتحقيق الصورة النهائية للفيلم كما يتخيلها هو وحده .

وفي دول أوروبا يعتبر المخرج هو خالق الفيلم ، والمسئول عن كل كبيرة وصغيرة فيه ؛ له سلطة تغيير كل ما يتعارض مع أفكاره ؛ ولذا فإن الفيلم

بعد أن تحدّثنا في المقالات الثلاث السابقة^(١) عن الفكرة السينمائية والخطوات التي تمرّ بها حتى تصل إلى مرحلة السيناريو التنفيذي بكل ما يحوي من تفاصيل وإرشادات للفنيين والممثلين ، نجد ربّنا أن نتحدّث في هذه المرة عن المخرج الذي سيحمل على عاتقه مسؤولية تنفيذ هذا السيناريو حتى يرى النور على الشاشة في الصورة النهائية كفيلم سينمائي .

ولايحى هذا أن الشركة المنتجة قد لا تفكر في اختيار المخرج إلا بعد الانتهاء من السيناريو ، بل إن التعاقد يتمّ غالباً مع المخرج تحت إشراف من الفكرة السينمائية المناسبة ، حتى يتولى بنفسه جميع الأعباء ، ابتداء من مرحلة تطوير الفكرة وتحضير المعالجة السينمائية ، التي تتم تحت إشرافه إن لم يشترك بنفسه فيها كما سبق أن أوضحنا من قبل .

• • •

ولتوضيح عمل المخرج ومدى ما يتحمل من أعباء ، يكفي أن أقول إنه وحده المسئول عن هذا العمل الفني الضخم ، بكل ما يتطلبه من مجهودات وأعمال ، قد تمتد إلى عام كامل أو أكثر في بعض الأحيان .

إنه المسئول عن الفيلم كوحدة من ناحية المستوى الفني ، وعن الانسجام في مجهودات جميع الفنيين

(١) انظر أعداد : مارس وأبريل ومايو سنة ١٩٦٠ من هذه المجلة .

المخرج المكسيكي بتويل ، وهو يواجه المثل زخاري سكوت

الأوروبي يحمل طابع المخرج دائماً ، أما في أمريكا فإن الفيلم السينمائي غالباً ما يحمل طابع المنتج ، الذي يختار المخرج مثلما يختار باقي الفنيين والفنانين ، يعملون جميعاً وفق الخطة التي يضعها المنتج . هذا باستثناء قلة من المخرجين المشهود لهم بالبراعة والقدرة الخلاقة ، والذين يمكنهم إملاء شروطهم على المنتجين ؛ وإخراج الفيلم بالصورة التي يرونها . وكثيراً ما نقرأ في مجلات



معه ، ولذين قد حاولون إقناعه بأن الممكن مستحيل .
وأهم من هذا أيضاً أن يكتب الثقة في نفسه وفي فنه .
وقد بدأ الفريد هتشكوك - مثلاً - حياته الفنية في قسم
المناظر ، وبدأ ديفيد لين في قسم المونتاج وهكذا .
وعندنا بدأ صلاح أبو سيف كمساعد مخرج ، وبدأ كمال
الشيخ في قسم المونتاج ، والأمثلة كثيرة على المخرجين
التاجين الذين تدرجوا في مناصب الاستديو المختلفة .

وقد حدث في حالات قليلة أن زاول الإخراج
السينمائي مخرجون مسرحيون لم تسبق لهم خبرة سينمائية
على الإطلاق ووصلوا بالرغم من ذلك إلى مستوى في
ممتاز في أول أفلامهم السينمائية . إلا أنه من السهل
في هذه الحالة التأكد من أن المصور أو متركب الفيلم
هو - بعض - حرج المعلومات اللازمة التي مكنته من
تقديم العمل . هذه المطلوب ولولاها ما استطاع
ذلك . يجدر بالذكر أن نقول إن اثنين من هؤلاء
مخرجين في - أفلامهم سمحت لماروجهما الطيبة بذكر أهمية
العمل إلى جانب اسمهما في مقدمة الفيلم (١) . هذان
مخرجان مشهوران : د. ويلز في فيلم " بوس كين " (١٩٤١) ،
ونويل كواردي في فيلم " سياتل غندم " (١٩٤٢)

• • •

والمخرج هو الشخص الوحيد - في قاعة التصوير
بالاستديو - القادر على تحيّل التأثير النهائي للقطات التي
لا حصر لها ، وأجزاء الحركة التي يخرجها كما تبدو عند
تجميعها في الترتيب النقصي الصحيح . فكما نعلم ، غالباً
ما تصوّر جميع المناظر في غير ترتيبها ، فقد يتكرر ظهور
حجرة جلوس مثلاً عدة مرات خلال الفيلم بفواصل مختلفة .
وإذا كانت المناظر تصور في ترتيبها النقصي بالضبط ،
فسيبدو أن بعض عرب الاستديو يمشون وهم يمشون
الجلوس كل مرّة يجب أن تظهر فيه أو تختفي . وبهذه

(١) عن كتاب Working for the Films صفحة ٢٧ .
وتصدر مؤسسة دم السينمائي قريباً ترجمة عربية لهذا الكتاب تحت
عنوان «رجال السينما» .

السينما الأجنبية عن الخلافات التي تنشأ بين المخرجين
والممثلين في أمريكا ، مما دعا بعض المخرجين إلى
تكوين شركات صغيرة للإنتاج خاصة بهم ، أو إلى الهجرة
إلى أوروبا . ومن الأمثلة الواضحة على تحكّم المنتج
الأمريكي في العمل الفني الذي يقوم به المخرج ، النزاع
الذي وقع بين شركة متروجلدوين ماير والمخرج المشهور
جون هيوستون أثناء تنفيذ فيلم The Red Badge
of Courage واضطر بسببه هيوستون إلى قطع علاقته
نهائياً بالشركة المذكورة ، وقيام الشركة بإعادة
تركيب الفيلم (المونتاج) على صورة أخرى غير ما تحيّل
مخرج الفيلم الأصلي .

نعود إلى حدود عمل المخرج السينمائي فنجد أن
المخرج مسئول عن إعداد القصة للسينما ، واختيار
الممثلين ، ومراجعة تصميمات المناظر ، واختيار مناس
التصوير الخارجي ، والإخراج ، وتوجيه الممثلين ،
والإتفاق مع المصور على زوايا التصوير ، وتكوين
القطات واختيار ما يصلح منها . تحيّل العمل
والإشراف على عملية تركيب الفيلم نهائياً .

يتضح من هذا أن المخرج على اتصال مستمر بجميع
الفنيين والفنانات في أقسام الاستديو المختلفة طوال مدة إنتاج
الفيلم ، ولذا وجب عليه أن يعرف الكثير عن طبيعة
عمل كل من حوله ، حتى يستطيع التفاهم معهم ، وأن
يحصل على ما يريد منهم بالضبط . وإن لم تتوافر له
هذه المعرفة فسيجد نفسه في مركز لا يحسد عليه .

ولذا يجب على المخرج أن يشقّ طريقه خلال أقسام
الاستديو المختلفة ، كأن يبدأ مساعداً ثالثاً للمخرج
أو مساعداً في قسم التركيب (المونتاج) أو في قسم المناظر
أو التصوير ، ثم يتدرّج في مناصب الاستديو ليصل
إلى أكبر حد ممكن بطبيعة العمل السينمائي حتى يصل
إلى بغيته يوماً ما ، بعد أن يكون قد تمكن من تفاصيل
هذه الصناعة فيحتمي نفسه من الفنيين الذين سيعملون

إلى المبالغة التي تؤذي دون ريب إلى آلية في الحركات . على أننا إذا كنا ننادي بأن ندع للممثل حرية التعبير والأداء ، فإن هذا لا يقلل من أهمية خضوع هذا التعبير لسيطرة المخرج . ومن الطريف أن نلاحظ أن المخرج الأمريكي جريفيث كان يؤثر في أسلوب أداء الممثلين في أفلامه بحيث يتعكس تعبيره هوى حركاتهم وتعبيراتهم . أما كيف أثر جريفيث في أداء الممثلين ، فيكفي أن نلاحظ الممثلات المختلفات في أفلامه ، فنجد أنهن يستخدمن الأسلوب نفسه للتعبير عن الحالة النفسية الواحدة . على حين يرى المخرج صلاح أبو سيف أنه من الخطأ أن يدرب المخرج مثلاً على أداء دوره ، وإلا أصبح كل مثل الفيلم صورة مطبوعة من المخرج . وهو يرى أن عمل المخرج مقصور على شرح العوامل النفسية والدوافع والوقت وما يترتب عليه أو يفتق . وهو شخصياً لا ينجيد التمثيل ، وعلى هذا فهو لا يؤدي الدور أمام الممثل ، وبالرغم من ذلك فهو يحصل على ما يريد به بالضبط من أداء وتعبير ^(١) .

أما في حالة ممثلين من غير المحترفين - الذين كثير صوبهم في أفلام إيطالية مثلاً ذات الاتجاه الواقعي - فإنه رغم ذلك حالة أن يوضح المخرج لكل منهم كيف يبدو فرعاً أو سعيداً أو مجنوناً أو حزيناً . وبمجرد عرضه ووصفه لكيفية أدائه للأدوار المختلفة ، فإنه يجعل الممثلين غير المحترفين يشعرون بحجلهم وتوترهم أمام الكاميرا ، وبذا يتمكنونه أفضل مما يمكنهم من أداء .

وعلى حين كان المخرج المكسيكي المشهور لويس بنويل Bunuel يخرج فيلمه The Young One هذا العام كان يشعر بفقر الأداء بين المحترفين من ممثلي الفيلم وبين غير المحترفين منهم ، إذ كان المحترفون يؤدون أدوارهم بحيث يبدوون طبيعيين في تصرفاتهم على الشاشة ، على حين كان الآخرون يبالغون في أدائهم برغم توجيهات المخرج . فاضطر المخرج بنويل أن يطلب من الممثل



المخرج جون هيوستون أثناء إخراج
« الشارة الحمراء » (١٩٥١) /

هذا ، تجميع حركة واحدة بكل ما يمكن من متتالية ، برن بعد هذا المطر وعلى الرغم من عدم تمسك برنيسين بترتيب الهوى المتناسر ، فإنه لا يتوقع منه تذكر كل عامل متشابهة ، وهم لذلك يعتمدون على المخرج الذي يربط في ذهنه بين كل هذه الأمثلة في أثناء إخراجها بذكر حركة صغيرة من تجربته العامة ^(١) .

وتختلف الآراء والمذاهب في طريقة توجيه المخرج

للممثلين . يقول المخرج الروسي بودوكين في كتابه Film Technique (٧) إن هناك مدرسة سينمائية تنادي بأنه يجب على المخرج أن يسيطر على أداء الممثل بطريقة كاملة ، فيعدله أدق حركات أصابعه وجوانبه وأهله عنيه . وهذه المدرسة تمنح

(١) عن كتاب Film Making from Script to Screen

ص ٥٦ من الترجمة العربية تحت عنوان « صناعة الأنلام من السيناريو إلى الشاشة » ترجمة أحمد الحفصى وإصدار الإدارة العامة لثقافة بورصة النذرة والإرشاد القوي .

(٢) ص ٧٣ من الترجمة العربية للكتاب نفسه تحت عنوان « الفن السينمائي » ترجمة المخرج صلاح الهادي وإصدار دار الفكر .

(١) من محاضرة بعنوان « وسائل الترفيه داخل الاستديو » ألقاها المخرج صلاح أبو سيف بثقوة الفيلم المختار في سبتمبر ١٩٥٨

بأهم جوائزها في أعوام ١٩٥٧، ١٩٥٨، ١٩٥٩ على التوالي .

ويحكي عن المخرج برجيان أن له طريقة ممتازة يتبعها عندما يخرج مشهداً قوياً عتيفاً . فهو يضطر سنده إلى إعادة التدريب عدة مرات حتى يرضى عن المستوى الفني من جميع الاعتبارات ، ثم يقطع كل هذا فجأة ليتحدث مع الممثلين في أى موضوع آخر . روى مرة واحدة مضحكاً أو ما إلى ذلك . وبصحت الجميع ويطلقون مواضيع أخرى ، حتى يفاجئهم ربح . بإصدار الأمر لآلة التصوير بالدوران والممثلين بتمثيل الموقف ، مما يدعو الممثلين إلى التركيز من جديد على عملهم ثانية . وهذا هو ما يريده برجيان فهو يعتقد أن كثرة التدريب تفقد الممثل تركيزه ، وهو يتخيل على استعادة الممثل للتركيز المطلوب (١).

وبالمسبة للتصوير يقوم المخرج باختيار الزاوية التي ستسجل منها آلة التصوير اللقطة . فكل لقطة يمكن تصويرها من عدد لا نهاية له من الأوضاع ، ولكن هناك وضعاً واحداً من بينها يعتبر الوضع المثالي لتسجيل هذه اللقطة بحيث تحدد الفكرة الأصلية إلى أقصى حد . وعلى المخرج أن يكتشف هذه الزاوية التي يجب أن تروى بها آلة التصوير الممثلين والأشياء التي أمامها ، وهو وحده كما سبق أن أوضحنا الشخص الوحيد الذي يشغل الفيلم في ذهنه بكل تفاصيله . وهو يعلم أن المتفرج يرى المشاهد من خلال الزاوية نفسها التي يختارها هو ، ونفس مسافة البعد أو القرب عن الغرض حسب ما يترأى له . وهويدلى أيضاً برأيه في تكوين الصورة وتشكيلها . وتنظيم الحركة داخل الكادر ، هذا



المخرج السويدي إنيجار

زخاري سكوت أن يبالغ أيضاً في أدائه قليلاً ، حتى يتم الانسجام في التمثيل بين الجميع (٢). وهذا من أهم واجبات المخرج من ناحية التمثيل .

ويختلف المخرجون فيما بينهم في مدى الإكثار من التدريب على اللقطة (البروفة) قبل تصويرها من علمه . ويميل عدد منهم إلى الإقلال من التدريب ما أمكن حتى يمكن أن تسجل آلة التصوير أداء الممثلين في أحسن حالة قبل أن يفقد الممثل حساسه ، وقبل أن يبدو عليه الملل من كثرة التدريب أو الإعادة . ومن بين هؤلاء المخرجين السينمائيين المخرج السويدي إنيجار برجيان الذي فازت أفلامه التي تقدم بها للمهرجانات السينما

(١) من مجلة Film and Filming ص ٧ من عدد أغسطس

(٢) من مجلة Sight and Sound ص ١١٩ من عدد يوليو



مشهد سلام وداع ، من فيلم «المدبرة بوتمكين» (روسيا ١٩٢٥)

لنؤتم المنظر (الأكسوار) ، ومراعاة مطابقتها للعصر
والبيئة اللذين تدور فيها قصة الفيلم . هذا إلى جانب
التأثير الدرامي المطلوب لدى المخرج ، الذي قد تختار على بل المخرج أثناء
التصوير أن يلاحظها على لقطاته . ويجب أن ندرك
تماماً أن الفيلم السينمائي لا يمكن أن يكون واقعياً ،
مهما بدا عليه ذلك . وإذا صوّرت الحياة الواقعية
والحوار الواقعي فتكون النتيجة غير مرضية في أغلب
الأحوال . إنما الفيلم يعرض الواقعية بأسلوب درامي ،
ولمنا المهمة المخرج أن تبدو واقعية . ولذا يجب أن يكون
المخرج مستعداً دائماً للإفادة من الأحداث الصغيرة
العديدة التي قد تحدث أثناء التصوير ، والتي لم يكن في
الإمكان توقعها أثناء كتابة السيناريو .

لغرض أن هنالك مشهداً يوضح ممثلة في «بوفيه»
الحظة والسيناريو يوضح أنها جالسة إلى منضدة تشرب
فتمجاناً من الشاي . ولكن المخرج يريد أن يضيف قليلاً
من الإحساس بـ «الجو» للمشهد ، ولذا يقترح عليها
أن تمسح نقطة وهمية بقاع الفنجان في طرف الطبق .
ولا يحتمل أن يحس المخرج بهذه اللمسة الخفيفة
كلمسة في حد ذاتها ، لأنها تبدو طبيعية جداً في

إلى جانب تحديد حركة آلة التصوير نفسها ، وليس
هذا بالأمر الهين .

ويساعد حسن اختيار زاوية التصوير على إحداث
التأثير الدرامي المطلوب لدى المخرج . وهو
الذي يوضح هذا ، هو التحايل الذي لجأ إليه المخرج
الروسي أيزنشتين عند إخراج مشهد «سلام أودسا» من
فيلم «المدبرة بوتمكين» (روسيا ١٩٢٥). فقد أراد أيزنشتين
أن يبالغ في عرض السلام ، فكان يختار زوايا التصوير
بحيث لا يظهر جانباً السلام على الإطلاق أو يظهر أحد
جانبها فقط في لقطات هذا المشهد . وقد ساعد هذا على
تنمية الإحساس عند المخرج بزيادة عرض السلام كثيراً
 عما هي عليه في الواقع . وهذا ما أراده المخرج
بالضبط .

• • •

وعلى المخرج أن يهتم بالتفاصيل الصغيرة التي تبدو
ضمن المنظر المشيد ، فهي التي تساعد على زيادة
الإيماء بواقعية المنظر ، وتسهم في خلق «الجو»
المطلوب للمناظر . وهنا تتضح أهمية العناية باختيار

من مخرج لآخر في مدى تفهمه للعرض الدرامي السليم للمشهد ، وترتيب اللقطات وراء بعضها حتى يحصل على أفضل تأثير ممكن على المتفرج .

والمثال التالي كما يذكره المخرج ديفيد لين^(١) يوضح هذه النقطة خير توضيح .

تخيل لقطتين :

- ١ - لوريل وهاردي يجران في طريق ، والقطعة توضح جسمهما بالكامل وبعد حوالى ١٥ ثانية يراقى هاردي ويقع على الرصيف .
- ٢ - لقطة قريبة لقشرة موز ملقاة على الرصيف . وبعد لحظات تدخل قدم هاردي في الصورة ويترلق .

والآن أين يجب أن تقطع اللقطة الأولى لكي تُدخل اللقطة القريبة لقشرة الموز ؟

ليس للجواب أى علاقة بالقطع السلس ، وإنما يعتمد كلية على الإحساس بالدراما ، أو كما في هذه الحالة ، على الإحساس بالكوميديا . أما إذا نظرنا إلى هاتين اللقطتين من وجهة نظر القطع السلس ، فسنبدا أن نأصل مكان لقطع اللقطة القريبة ، هو منذ دخول قدم هاردي في الصورة إلى بداية الانزلاق ، وهنا يجب أن نقطع لكي نعود إلى اللقطة الأولى عندما يسقط هاردي إلى الرصيف .

القطع بهذه الطريقة سيكون سلساً وسيضحك المتفرجون عند سقوط هاردي ، ولكنهم لم يحصلوا على أفضل ضحكة من هذا المشهد .

الجواب يعتمد على أسلوب كوميدي قديم يقول : وأخير المتفرجين ما تنوى فعله ، افعله ، أخبرهم أنك قد فعلته . وفي كلمات أخرى يجب تقطيع المشهد كما يلي :

- ١ - لقطة متوسطة لوريل وهاردي يجران في الطريق .
- ٢ - لقطة قريبة لقشرة موز ملقاة على الرصيف (لقد أصعبت المتفرجين ما سوى هذه ، وقد نددوا بضحكوك)
- ٣ - لقطة متوسطة لوريل وهاردي وهما ما زالا يجران



المخرج ديفيد لين مع النطة كارلين ميورن أثناء إخراج فيلم « غرام في المشهد »

حينها ، ولكنها ساعدت على صيغ المشهد بالواقعية .. كما قد يلحظ المخرج أثناء التنفيذ قدماً تدق ببلون وعى ، أو دخان سيجارة يتموج أمام أحد الوجوه ، أو حركة بندول الساعة ، أو ما إلى ذلك من مئات الأشياء التى لا يرد ذكرها في السيناريو الأصل . ولكنه بمجرد أن يراها يصورها إذا أحس بفائدتها في خلق الجو المناسب . ولن يتمكن أحد من وضع هذه اللقطات والامسات التلقائية في موضعها الصحيح في الفيلم - أثناء التركيب الهائى - سوى المخرج نفسه . وهكذا يتضح لنا أهمية إشراف المخرج على مهمة تركيب الفيلم .

• • •

وأهم الصفات التى تميز المخرج المبدع هى حاسته الدرامية وطريقته في سرد القصة ، وليست المسألة مجرد تنفيذ سيناريو كامل التفاصيل ، بل يختلف الأمر

إلا أن ذلك لم يمنع من ابتداء طريقة جديدة في استغلال شريط الصوت. كانت النقطة لفتاة ترتب المائدة ، وكانت من قبل قد طلعت رجلاً يسكن ولم يكشف أمرها بعد . وكانت مضطرة إلى الاستماع إلى ثرثرة بعض الجيران حول الجرعة . ولم تكن آلة التصوير تصور الجيران بل كانت تصور وجه الفتاة ، في حين نستمع إلى حوار الجيران . وكان شريط الصوت مسجلاً بحيث لا نسمع بوضوح كل الحوار فيما عدا لفظه مسكين ، فكنا نسمعه جيداً في كل مرة يذكر فيها ، فقد أراد هشكوك هذه الطريقة أن يوضح تأثير هذا اللفظ بالذات على ضمير الفتاة . ولما وصلت في ترتيب المائدة إلى استعمال السكين لقطع الخبز لم تقو على ذلك ^(١) . كانت هذه التجربة هادئة في عالم السينما ، فقد تعاون شريط الصوت هنا مع شريط الصورة كنصير أساسي للعرض الدرامي وليس مجرد عنصر إضافي .



المرح 'عمره' هاشم

(علامة كالة المخرج روين ماموليان - الأرمي الأصل - المخرج فيلمه Applause (أمريكا ١٩٢٠) توصّل إلى فصل الميكروفون عن آلة التصوير ، ومنذ ذلك الوقت أصبح الميكروفون حر الحركة ينتقل على عجل حيث يشاء في المنظر . ثم فكّر ماموليان بعد هذا في توزيع عدد من الميكروفونات على جميع أجزاء المنظر بحيث لا تراها آلة التصوير ، حتى تسهل عملية تسجيل الصوت مهما تحرك الممثلون في المنظر .

وعند ما أقدم أورسون ويلز على إخراج فيلم . - جيمس - (ألمانيا ١٩٤١) - من تأليفه وتثيله أيضاً - يبدو أنه كان يستعد لهذا الحدث منذ عدة سنوات قبل هذا التاريخ ، فقد جمع في هذا الفيلم عدداً من الأفكار المستحدثة والتصريفات الجديدة في طريقة العرض الدرامي ، مما جعل هذا الفيلم أثراً

(سيضحك المتفرجون أكثر من قبل)
 قد أن يقع هاردي على الرصيف (سمعته عند بدئته بمخرجون يفهمهم . والآن أغبرتهم ما تنوى فعله . وفصلته ، كيف تخبرهم أنك قد فصلته ؟)
 ١ - لقطه قريبة لوجه لوريل ممراً عن البلاطة والياس (سيضحك المتفرجون مرة ثانية) .

. . .

وإذا تتبعنا التطورات الفنية التي تمر بها صناعة السينما ، لوجدنا وراها في كل مرة أحد المخرجين الخلاقين . ولا أقصد هنا التطورات الصناعية كاختراع تسجيل الصوت ، أو التصوير بالألوان ، أو ابتداء الشاشة العريضة ، بل أقصد التطور في طريقة العرض الدرامي وتحديل على الحصون على التأثير المطلوب . وبالرغم من أن المخرج هشكوك كان يستعمل الصوت لأول مرة في إخراج فيلم Blackmail (بريطانيا ١٩٢٩)

الحاسة الدرامية لا يد أن تتضح شخصية المخرج وأسلوبه حتى يكتسب الفيلم حيويته وإنسانيته وتأثيره فيصل إلى قلب المتفرج ، لا إلى عينه وأذنه فقط .
 وإنه لمن الأفضل أن يتصف المخرج بهذه الصفات مع قلة درايته الحرفية ، عن أن ينشغل المخرج بالبراعة الفنية فيفشل في كسب أى قيمة إنسانية لفيلمه .
 والحرفية السينمائية هى وسيلة التعبير هنا ، وليست الهدف .

أما إذا جمع المخرج بين الحاسة الدرامية وقوة الشخصية ووضوح الأسلوب إلى جانب التمكن من الناحية الحرفية ، فقد دخل في عداد المخرجين العظام الذين ينطلق العالم إلى إنتاجهم بكل إعجاب وتقدير .

مثل فيلم «الزيمت» (١٩٣٩) إخراج كمال سليم ، وفيلم «السوق السوداء» (١٩٤٥) إخراج كامل التلمساني ، وفيلم «الثالث العام» (١٩٤٦) إخراج أحمد كامل مرسي ، وفيلم «ريا وسكينة» (١٩٥٣) إخراج صلاح أبو سيف ، «ساعة أو موت» (١٩٥٥) إخراج كمال الشيخ ، «درب المهايط» (١٩٥٥) إخراج توفيق صالح ، «باب الحديده» (١٩٥٨) إخراج يوسف شاهين ، وأخيراً «دعاء الكروان» (١٩٥٩) إخراج بركات .

وجميع هذه الأفلام تتحد في صفة واحدة مميزة توافرت في مخرج الفيلم وقت إخراج هذه الأفلام بالذات ، ألا وهى صفة تكامل الشخصية ووضوح الأسلوب . فإلى جانب الصفة التى سبق ذكرها وهى



نقد الكتب

السادات ، وتلك التي تمثل مملوكاً في كامل عدته ، وتلك التي تصور إحدى حلقات الدروس في الجامع الأزهر ، والأخرى التي تعرض « صبرياً » في عهد الجبرتي ، واللوحة التي تمثل مشهداً واقعياً لعودة الحبيج من الأقطار الحجازية .

على أن هذه اللوحات التصويرية المعبرة تقابلها لوحات أخرى قلمية رسمها الجبرتي لمصر في عصره وما قبل عصره ، فجماعات صوراً خالدة لا تبلى جيدتها مهما طال عليها الزمن ، وتناولت العصر . والحق أن الجبرتي على بساطة قلمه في التعبير يمنح كثيراً إلى الصدق والدقة حتى تستكمل الصورة الوصفية القلمية صورة كل مقبلة . ولو رحت نواز من صور الجبرتي أو « مقبلة » من عصره أو المقترى في الأندلس ، لوجدت صوراً للجبرتي فاطمة حية زاهية على الرغم مما قد يشوب أسلوبه بعض الحين من العامية المصرية التي كانت سائدة في عصره . فهو يتحرر أحياناً — في السرد التاريخي وفي تدوين المذكرات — من اللغة العربية الفصحى ، ويرتضي لهجة عامية دارجة لا تبلغ الكلام كله ، ولكن تغلظ بعض العبارات هنا ، وبعضها هناك ، حتى ليخيل إليك أن الرجل نزل عن أزهرته وشيخته وثقافته العريضة العريضة إلى ذلك الأسلوب الذي لم يجد عنه معذري ، لأن تتابع الأحداث واضطرابه إلى تسجيلها أولاً بأول لم يدعه مجالاً للتأني في التعبير والتلخيص بالاستعمال .

ولعل من تلك التعابير الدارجة التي استعملها الجبرتي في مذكراته التاريخية القيمة قوله : « فأرسلوا إليه واحد أعيا وعولوه ومثوه وتحملوا عليه » . وقوله : « أنا

عجائب الآثار في التراجم والأخبار

للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتي

تحقيق وشرح الأساتذة : حسن محمد جوهر ، عبد الفتاح السريجاوي ، السيد إبراهيم سالم — الجزء الأول والثاني — ٣٩٨ ، ٣٩٩ صفحة — من القطع الكبير — نشر لجنة البيان العربي معرض وتلخيص ونقد بقلم الأستاذ محمد عبد الفتاح حسن

لعل أجمل ما في هذه الطبعة الجديدة المحققة لكتاب « عجائب الآثار » للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتي هو تلك الفهارس الأبجدية للأعلام والأماكن والشعوب والقبائل والفرق والطوائف والكتب . فهي شيء لم يكن في واحد من الطباعات السابقة لهذا الكتاب ، حتى طبعة بولاق التي كانت تعد أصح الطباعات جميعاً^(١)

وفهارس الأعلام في كتاب مثل تاريخ الجبرتي ، عمل ضروري لتسهيل الرجوع إلى الكتاب والإفادة منه ، فإن الجبرتي قد ترجم في كتابه لكثيرين من علماء مصر وأعيانها في القرنين : الثاني عشر والثالث عشر الهجريين ، وازدهم كتابه بالأحداث والرجال ، مما يجعل الفهرسة للأعلام عملاً يحقق النفع من الكتاب على أتم الوجوه

ولقد أضيفت إلى هذه الطبعة لوحات كثيرة جميلة تمثل نواحي مختلفة من الحياة المصرية في عصر المؤرخ وما قبله ، كاللوحات التي تصور داخل بيت

(١) ظهرت في سنة ١٩٥٥ طبعة عربية لفهرس مستقل لكتاب الجبرتي طبعة بولاق . وقد وضع الفهرس أحمد قنيت ، وقد ترجمته الدكتور عبد الرحمن زكي .

شاعراً مصرياً معاصراً مخاطب الطارق من أحد أقاربه
قائلاً :

إن في الفندق مثوا لك وفي السوق غدامك
ليس دينياً لأناس أن يكونوا أقرباءك !

...

ويضرب لنا الجبرتي هنا وهناك صوراً رائعة من
أخلاق العلماء والشيوخ في ذلك الزمان ، وهي أخلاق
تبعد عن المادة ، وعن صراع الماطع ، وعن الكبرياء
وازهو الذي لا يدخل نفس عالم إلا قتله .. ومن تلك
الصور صورة الشيخ مصطفى العزيزي الشافعي ، الذي
كان لا يرضى للناس بتقبيل يده ويكره ذلك ، وكان
يأبى أن يقوم الناس له وهو داخل عليهم في طريقه إلى
حقيقته . ومن هذا نهت الكراء والأمراء عليه
وازدحموا على بابه لزيارته والإهداء إليه وهبة ،
(...) مع قلة دينه ، لا كثير ،
... من سرقه عن لدنيا أن أثاث بيته
كان على قدر الضرورة والاحتياج .

وحين صور الجبرتي لنا صوراً من سير علماء ذلك
العصر وأخلاقهم واجتهادهم وكرامتهم وملاطفتهم فيما
بين بعضهم بعضاً ، لم يفت أنه يصور لنا صوراً مختلفة
حكاه مصر وأمراثا وشيوخ البلد ومنازعاتهم وصراعاتهم
على الحكم وترصصهم بعضهم لبعض للدور . ومطامعهم
في الاستقلال بالأمر ، والاستئثار بالحكم . وهي صور
تمثل لنا جانباً أليماً مما كان يدور في مصر ذلك الحين ،
مما مهد الطريق لزوال الحكم التركي ، وزوال عهد
الماليك وشيوخ البلد معه لفسح الطريق لمصر الحديثة
في أوائل القرن التاسع عشر ، وكان لابد لتلك الصراع
بين الماليك والأمراء وشيوخ البلد ، أن يقتهى إلى تلك
النهاية المحتومة التي لا يستقيم معها أمر المنتدئين على
الحكم .

وكان في أكثر أولئك الأمراء والماليك ذكاء

ولم يفت الجبرتي المؤرخ أن يصور لنا مولداً من
موالد الأولياء ، بما كان يجري فيه من أمور لا تزال إلى
اليوم تشهد بقيامها . فقرأه وهو يتحدث عن الإمام العفيفي
الصوفي العالم الورع الذي توفي سنة ١١٧٢ هـ يصف
لنا الموسم الذي أقامه الناس كل سنة ذكرى له فيقول :
(ثم أنهم اجتمعوا له ومبا وعيداً في كل سنة ، يدعون إليه الناس
من البلاد القبلية والبحرية ، وينصبون خياماً كثيرة ، وصواوين
ومصايخ وقهاوي . ويجتمع العالم الأكبر من أغلظ الناس وغوامصهم
وعوامهم ، وفلاس الأديف وأرباب الملاهي والناصيب والقوازي
والبنايا والقرادين والحلوة ، فيملأون الصحراء والبيسان ،
فيملأون القبور ، ويوقدون عليها النيران ، وينصبون عليها القنادورات
ويولون ويتوطون ... ويلعبون ويرقصون ويضربون بالطلول
والزمر ليلاً ونهاراً ، ويستمر ذلك نحو عشرة أيام أو أكثر ،
ويجتمع لذلك أيضاً الفقهاء والعلماء ، وينصبون لهم خياماً أيضاً ،
ويقضى بهم الأكابر من الأمراء والتجار والسادة من غير إلكار ،
بل ويستقون أن ذلك قرية وعيادة) .

وكان بمصر قبيل عصر الجبرتي بقية من كريم العادات
والسنن التي تدل على نضال الكرم والنجود في ...
وقد أدرك الجبرتي في صعوته هذا من تلك ...
كمادة من السباطة في وقفي نعدا ومشة مصصت وحكن
طارق مها كان أصله ومظهره ؛ وتدرع مؤرخنا يصف ذلك
قائلاً : (وكان لأهل مصر سنن وطرائق في سكارم الأخلاق ، لا
توجد في غيرها ، سبأ أن في كل بيت من بيوت جميع الأعيان
مطبخين : أحدهما أسفل رجاله ، والثاني في الحريم ، فيوضع في
بيوت الأعيان السباط في وقت المشاء واللقاء ، مستطيل في المكان
التأرجح ، مبنوا للناس ، ويجلس بعده أمير المجلس وسوله الضيفان
وس دونهما بيكه و ...) . ويستمر الأمر في رسمه ...
الجالسين ، ويقربون إليهم ما بعد منهم من القلبي والمهرات
ولا يمتعون وقت الصام من يريد الدخول أصلاً ، ويرون أن ذلك
من المناب ، حتى إن بعض ذوي الخبايا عتد الأمراء إذا حجبهم
الخدم انتظروا وقت العدم ودخلوا فلا يمتنعهم انهم في ذلك الوقت ،
فيدخل صاحب الحاجة ويأكل ويتناول غرضه من تخفية الأمر .
لأنه إذا نظر حل سباطه شخصاً لم يكن رآه قبل ذلك ، ولم يدب
بعد الطعام ، عرف أن له حاجة معه . وبما أن حاجته بمصعب
له ، وإن كان محتاجاً وإساءة شي .)

ألا رحم الله تلك الأيام ! فقد صرنا إلى زمن
لا يتسع فيه البيت لضيف ، ولا طارق ليل ؛ حتى لتجد

وقوله في إكلة الكباب وبعدها شرب الخشاف :

خشان مشمش وصاب الشرب منهم دوليه
من بعد ماكل كساب يا رب سق رجايه ا ا

...

وتصادفنا في تاريخ الجبرق طائفة كثيرة من الأعلام التي لعب أصحابها دوراً كبيراً في تاريخ مصر قبل عصر المؤلف وإبانه . وتتصل بهذه الأعلام أعلام أخرى من تابعيهم وأنصارهم أو خصومهم . وليس عربياً أن نلاحظ في الكتاب بهذه الأعلام ، ولكن الغريب أن نلاحظ في طائفة عبر قليلة من هذه الأعلام أسماءً وألقاباً وكُنًى غريبة .

وإذا كان بعض هذه الألقاب يحمل أصلاً أجنياً غير عربى - كالتركي والقارمى - فإن منها ما يحمل طابع السخرية المصرية اللاذعة .

فهناك الأمير « يوسف أبو مشايخ فنة » وهو أحد أمراء مصر في أوّل القرن الثاني عشر الهجرى .

وهناك الأمير « حسين أغا » كشيخ « الذى كان صنجقاً في عهد الأميرين : إبراهيم جاريش ورضوان كتنخدا .

وهناك « على بك بلوط قن » الذى عرف فيما بعد بالأمير « على بك الكبير » ولعب دوراً خطيراً في تاريخ مصر قبيل الحملة الفرنسية .

وهناك الوالى التركى « أحمد باشا كامل المعروف بصطلان » .

وهناك « عثمان بك بارم ذيله ا ا » أحد المالك في عهد الأمير المملوكى قيطاس بك الأتاتور .

...

بقيت كلمة في تحقيق هذه الطبعة من كتاب « عجائب الآثار » للجبرق ، فقد بذل المحققون من الجهد ما يظهر في التصويبات والتشويحات والتعليقات والتراجم المنتشرة هنا وهناك ، إلا أنه على الرغم من ذلك وقعت بعض أخطاءً نذكر منها على سبيل المثال :

البارع أنه : « كان إنساناً حسناً عاردياً ، يصنع السيوف والسكاكين ، ويبيع سقيها وجلاها ، ويصنع جرابها ، ويسقطها بالذهب والفضة ، ويبيع المقاطع الجيدة الصناعة والسقى والتطعيم والبركارات الفسنة وأقلام الجلود الدقيقة الصنعة المبرومة وغير ذلك . وكان يكتب الخط الحسن الدقيق بطريقة مرسومة من دون الخطوط لا تحفى ، وكتب بخطه ذلك كثيراً مثل مقامات الحريري ، وكتب أدبية ، ورسائل كثيرة في الرياضيات والرسومات وغير ذلك . وبالجملة فقد كان فريداً في ذاته وصفاته وصناعاته ، لم يخلف بعده مثله . . . وكان حانوته تجامع الجامع المرداني بالقرب من درب الصبوع » .

...

وهو حين يترجم للأشخاص يذكر من مواطن حدهم وهزلم ما تكتمل به الصورة : بل قد يذكر صورة فكاهية لشخصية لا يجوز إغفال تصويرها ، كما فعل مع الشيخ عامر الأنطوى الذى اشتهر « شعره من اللاذع المصحك ، والذى تركت فكاهته في ألوان المطبوع والمأكول ، والذى كان حيدر نقيصه الحادة للشراء فيقلبها ورماً وقافية إلى حرر وصبغ . . . حتى كان الشعراء يتحامون عن ذلك ولا يذرون . . . تمسخ قصائدهم إلى قصائد ممعة في الصنع وسود نضده وأشباه أطايب المأكول .

والحق أن الشيخ عامر الأنطوى يستحق أن يلقب بشاعر البطنة والبطيخ !

اسمعه وهو يقول معارضاً لامية ابن الوردي المشهورة :

اجتنب مطعم عدى وبعيل في عشاء ، فهو القفل عجل
ومن اليسار (١) لا نعب به تمس في صفة جسم من طائل
واستغل بالفسان إن كنت في زاكى القفل ، ودع هناك الكسل
من كتاب وصودع قد ركت أكلها يبنى عن نصب الوحش

واسمعه قائلا في أكالات العدى والكشك والقول :

العدى والكشك والقول الأكل منهم شماعة
يصبحوا الشب عجبول قلسوا الجميع التلاتة

(١) اليسار : هو الإكلة المصرية المعروفة « باليسارة » والتي تصنع من القول انهموك وبعض الخضر ، وهي إكلة شعبية .

● في صفحة ١١ : « في عاشر الحجة يوم الأضحية قبل آذان الصبر » يوضع مدة على ألف آذان ، مما يجعلها جمع « آذُن » للجراحة في جسم الإنسان . والصواب « آذان » بالهمزة فقط .

● في صفحة ٣١٠ جاء هذا البيت من الشعر :
كل امرئ شاوره في سنته لا تسأل الخياط من بحر الخشب
والصواب « نجر الخشب » بالنون والجيم ، أي نجارته ،
فإن الخشب لا بحر له .

● في صفحة ٣٢٨ جاء هذا البيت من قصيدة :
قد وعدك منذ عامين أتشدني أنا الميدي فاسمع بي ولا ترق
وصوابه : « منذ عامين » ، بحذف النون من الطرف
« منذ » .

● في صفحة ١٣٦ جاء البيت التالي من قصيدة :
واخال نطق في صفيحة عسده مسكا عل ورد زها بنباته
وصوابها : « صحيفة خده » فلا معنى للصفيحة
هنا .

● في صفحة ٢٢١ ورد البيت الآتي هكذا :
عالمنا من كث بدر يطبع « كاس في أمرا أو يعنى القراس
وصوابه : « ويعنى اللواحي » بدون « أو » ،
فلا مجال هنا للتخير فضلا عن عدم استقامة
الوزن .

ولكنها أخطاء لا تنقص من قدر الجهد الذي بذله
المحققون في هذا الكتاب الثمين .

الكتاب
القديم
المتاح



الحياة الثقافية في شبر

المؤتمر الثاني للجان الوطنية العربية لشؤون اليونسكو

تقوم في معظم الأقطار العربية لجنة وطنية لتدرس مشاريع منظمة اليونسكو ، والاتفاق فيما بينها وبين كل لجنة عن نسق سياستها في الدورة لعامة ليونسكو . لينال كل بلد عربي ما هو في حاجة إليه من مساعدات تلك المنظمة من الناحية المادية وإمداده بالخبراء والمعدات والوسائل الفنية

وقد عقد المؤتمر الإقليمي الأول لهذه اللجان الوطنية العربية في مدينة «عاس» خلال اذات سنة ١٩٥٨ باليوم السابع والعشرين وثمانين في اليوم . في شهر يناير (كانون ثان) سنة ١٩٥٨ لبحث دور تلك اللجان في تحقيق برنامج اليونسكو لسنة ١٩٥٧ - ١٩٥٨ وإعداد برنامج مشروع اليونسكو لسنة ١٩٥٩ - ١٩٦٠ .

ثم اختير - من هنا - مشروعان ليكون لهما عناية خاصة .

الأول : مساهمة اللجان الوطنية العربية في تحقيق المشروع الخاص بتبادل تقدير القيم الثقافية بين الشرق والغرب .

الثاني : المشروع المتعلق بالأبحاث العلمية في المناطق القاحلة .

وفي خلال المدة من ٢٩ أغسطس (آب) إلى

٢ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٦٠ عقد المؤتمر الثاني لهذه اللجان الوطنية العربية بمبنى اليونسكو بمدينة بيروت .

واشترك في هذا المؤتمر مندوبو الدول أعضاء جامعة الدول العربية ، كما حضره مندوبون عن الكويت وقطر والبحرين والفاتيكان واليونان ويوغوسلافيا .

وشغل الأمانة العامة لجامعة الدول العربية في هذا المؤتمر الدكتور يحيى الخشسباب ، مدير الإدارة الثقافية ، والأستاذ نجيب العقي ، السكرتير الثالث لتلك الإدارة .

وقد استضافت الحكومة اللبنانية أعضاء المؤتمر خلال فترة انعاده ، كما احتفل بهم معالي السيد كمال جنبلاط وزير التربية الوطنية اللبناني ، وأقيمت لهم حفلة تكريم في بعلبك وزحله .

وفي الجلسة الأولى التي أعقبت افتتاح هذا المؤتمر تقرر انتخاب الدكتور فؤاد عمون رئيساً للمؤتمر ، وانتخب رؤساء الوفود المشتركة فيه نواباً للرئيس . كما تقرر انتخاب الأستاذ الدكتور فؤاد صروف مقررراً عاماً .

وانقسم المؤتمر إلى لجتين أساسيتين : قسم العمل بينهما .

وتفرعت عن كل من هاتين اللجتين لجان فرعية تولت دراسة مختلف المسائل المعروضة على المؤتمر .

وكان جدول الأعمال شاملاً لهذه المسائل :

● دراسة برنامج اليونسكو وميزانيته عن سنتي ١٩٦١ - ١٩٦٢ ، وإلى أي حد تستطيع الدول العربية الاستفادة من المساعدات الفنية والثقافية والمالية لليونسكو .

● بحث الدول العربية على العناية بحضور جلسات اليونسكو والانضمام إليها لتكون وحدة قوية بحسب حسابها في هذه المنظمة الدولية .

● تقوية مركز التنسيق بين اللجان الوطنية العربية لليونسكو الذي أنشئ في مدينة فاس بالمغرب عام ١٩٥٨ .

● البحث على العناية بموضوعات المصطلحات العربية الموحدة و « البيلوجرافيا » العربية .

● تقوية الصلات بين هيئات التدريس في البلاد العربية ، وانضمام هذه الهيئات إلى هيئة المعلمين الدولية .

● بحث الدول العربية التي لم تنشئ مراكز للأبحاث التربوية على إنشاء هذه المراكز ، مع طلب المساعدة المالية والفنية من اليونسكو .

● دعوة البلاد العربية إلى ترشيح موظفين لشغل منصب مدير دائرة التربية ونائب المدير ، والعمل على زيادة نصيب البلاد العربية في وظائف اليونسكو .

● ثم تحدث الدكتور الحشّاب بعد ذلك عن دور جامعة الدول العربية في هذا المؤتمر ، فذكر أن المؤتمر اتجه إلى الجامعة طالباً مساعدتها في تحقيق الأهداف الآتية :

● دعوة جميع الدول العربية أعضاء الجامعة إلى الاشتراك في اليونسكو ، وحضور مؤتمرها المقبل ، لتكون للعرب كلمة مسموعة في هذه المنظمة .

● دعوة الدول العربية إلى بذل جهودها لتأييد طلب الكويت للعضوية الكاملة لمنظمة اليونسكو الذي سيعرض في نوفمبر (تشرين الثاني) القادم .

● العمل على وضع سجل بيلوجرافي بالترجمة من اللغة العربية إلى اللغات الأجنبية ، ومن هذه اللغات إلى العربية ؛ على أن يتم ذلك بالتعاون مع الإدارة الثقافية للجامعة .

● العمل على تشجيع الجامعات والمعاهد ذات المستوى الجامعي في البلاد العربية على الانضمام في هيئة تربط بينها ، وأن تقوم الأمانة العامة للجامعة بتلمس السبل لخلق الجهاز المناسب لهذا الاتحاد الجامعي الإقليمي .

وقد تحدث الدكتور يحيى الخشتّاب ، رئيس وفد الأمانة العامة للجامعة ، فذكر أن المؤتمر درس بعض أوجه النشاط الثقافي التي تستأهل عونا من اليونسكو بالإضافة إلى ما حصلت عليه البلاد العربية من هذه المنظمة .

ثم أوصى سيادته بما يلي :

● بحث المنظمات غير الحكومية ، كالجسميات العلمية في البلاد العربية ، على الاستفادة من المبالغ المخصصة لها في اليونسكو .

وقد لوحظ أن الدول الأوروبية تفيد من هذه التخصصات أكثر مما تفيد الدول العربية .

● بحث الجامعات في البلاد العربية على الانضمام لعضوية الاتحاد العالمي للجامعات .

وستعقد خلال «أسبوع إفريقية» الاجتماعات ؛ وتلقى المحاضرات والأحاديث عن المشكلات الإفريقية اقتصادية وتجارية ، وعن المؤتمرات العلمية والسياسية ، وعن العلاقات الإفريقية الألمانية .

وفي النية أن تدعو الجمعية فريقاً موسيقية إفريقية ؛ تعزف موسيقاها بين فترات هذه المحاضرات .

ومن بين ما يضمه برنامج هذا «الأسبوع» تنظيم معرض متحرك عن الفن الإفريقي القديم والمعاصر ، ليطوف جميع أنحاء الجمهورية الألمانية الاتحادية ، فضلاً عن المؤتمر الدولي الذي يعقده الطلبة في «كينجز فينر» قرب مدينة «بون» ، ومؤتمر الخريجين الإفريقيين في شتوتجارت .

وسيشهد «أسبوع إفريقية» - بدعوة من تلك الجمعية - نحو مائة من الصحفيين والنواب ورجال «إب» و«تيلك» من «إفريقية» .

هذا ، وقد افتتح في الأسبوع الأخير من الشهر الماضي (سبتمبر) معرض «فوتوكينا» للصور في مدينة «كيلن» .

ويضم هذا المعرض مجموعة فريدة رائعة من الصور التي التقطها اثنان من المصورين الألمان ، بدلاحياتهما في سبيل تسجيل صور الطبيعة في إفريقية . وهذان المصوران هما : «فيلهلم شاك» الذي ولد في فرانكفورت ، وتوفي في الخريف الماضي بعد عشرين سنة من العمل في إفريقية ، والشاب «ميخائيل جرتسميك» الذي عكف على دراسة الحيوانات ، وقضى تحبه لإثراء طائرته الاستكشافية التي كان يتبع بها هجرة الحيوانات المفترسة في رحلة فوق سهول إفريقية الشرقية .

● أن تعمل اللجنة الثقافية الدائمة لجامعة الدول العربية على تنظيم دواسات إقليمية للقيم الثقافية العربية ، وأن يطلب إلى منظمة اليونسكو المساعدة على القيام بهذه الدراسات ونشرها باللغة العربية واللغات العالمية .

إفريقية في ألمانيا

في الجمهورية الألمانية الاتحادية ، جمعية اسمها «الجمعية الإفريقية الألمانية» تعمل على تعزيز العلاقات بين ألمانيا الغربية . وبلدان إفريقية القارية .

ويرأس هذه الجمعية الدكتور جيرستنار ، رئيس مجلس النواب الألماني الاتحادية ، الذي عاد أخيراً من رحلة استغرقت ستة أسابيع ، زار فيها عدداً من بلاد هذه القارة التي تحطم أغلال الاستعمار عن ساقتيها ، وتنفض عنها غبار القرون المظلمة ، تفتح كواها للنور البعيد ، نور حرية وليرة الحياة الكريمة . هذه القارة التي صرح الدكتور جيرستنار - على أثر عودته من هذه الرحلة - «بأن عام ١٩٦٠ سيشهد نهاية الاستعمار فيها» .

ودعا إلى زيادة مساعدات التنمية الألمانية للبلاد المتطورة .

ولقد قررت «الجمعية الإفريقية الألمانية» تنظيم أسبوع أطلقت عليه اسم : «أسبوع إفريقية» ، وذلك في خلال هذا الشهر (أكتوبر) ، ووضعت هذه الجمعية مشروعاً لهذا الأسبوع الإفريقي ، بالاشتراك مع الهيئات والمؤسسات السياسية والاقتصادية والعلمية .

ومن أهداف هذا «الأسبوع» تصحيح «الأفكار والآراء الخاطئة» التي قد تكون لدى بعض أبناء ألمانيا عن إفريقية .

شوقي وذكراه

تلك المعلومات الطريفة التي أضافها الأستاذ الدكتور صبرى ، فكشف بها — وهو المؤرخ القدير — عن أحداث ووقائع وظروف يحفلها كثير من الأدباء المحدثين . ويكاد يحورها مرّ اللباني من ذاكرة البقية الباقية ممن عاصروها .

والذين قدروا الدراسات الأدبية التي نشرها من قبل الدكتور محمد صبرى عن الباوردى وإسماعيل صبرى في كتابه « أدب وتاريخ » في طبعته الأولى والثانية ، وفي سلسلة « الشوامخ » التي تناول فيها عدداً من الشعراء - كامرئ القيس وذو الرمة وبعض الشعراء الجاهليين ، ثم البحترى - يترقبون دراسته وتحقيقه لشعر شوقي بالتقدير نفسه .

وقد ظهرت أخيراً دراسة جديدة عنوانها « شوقي : شعره الإسلامى » ، نشرتها « دار المعارف » في سلسلة « مكتبة الدراسات الأدبية » . وهذه الدراسة من تأليف الدكتور ماهر حسن فهمي ، المدرس بجامعة عين شمس . وقد تناول فيها عصر الشاعر ، وأثر الدعوة للجامعة الإسلامية في شعراء العصر عامة وشوقي بصفة خاصة .

ثم تعرّض المؤلف بعد ذلك لظاهرة التردد بين اللغة والتدوين عند شوقي ، وتفسيرها تفسيراً اجتماعياً مبنياً على دراسة المجتمع في فترات الفترات الاجتماعية .

وقد تناول الدكتور ماهر في هذا الكتاب جوانب الشعر الإسلامى عند شوقي وتطوره بعد تأريخ كل قصائد الديوان بالرجوع إلى الدوريات القديمة ، مما جعل هذه الدراسة من أوفى الدراسات عن الشعر الإسلامى عند شوقي .

كذلك نشر الدكتور صالح الأشر ، الأستاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق ، بحثاً تطبيقياً في أدب



في اليوم الرابع عشر من شهر أكتوبر حمل الذكرى الثامنة والعشرون لوفاة شاعر العربية الخالد أحمد شوقي . وفي ظل هذه الذكرى الطيبة نجد شعر شوقي وصاحب هذا الشعر يحتلّان المكانة البارزة من اهتمام الأدباء والنقاد .

فالأستاذ الدكتور محمد صبرى قد انتهى من إعداد دراسة ضخمة لقصائد كثيرة من شعر شوقي قام بتحقيقها مما لم يرد في دواوينه ، وقد عنى نفسه بالبحث عنها في مصادر لم يكن لينتهي إليها إلاّ باحث متمكن يعرفها كالـدكتور صبرى ، وبعض هذه القصائد كان منشوراً بتوقيعات منسّرة ، وبعضها نشر باسمه الصريح . ولكن الدكتور صبرى استطاع أن يضع يده عليها ، ويكشف عنها .

وهذا العمل العلمى جدير بالتقدير ، وتزيد في قيمته

وقد تناول الأستاذ السوق في إحاطة وشمول الحديث عن هذه الجماعة والعصر الذي نشأت فيه ، وما كانت تصطرع فيه من تيارات فكرية وسياسية واجتماعية واقتصادية ، ثم أهداف هذه الجماعة ومقاييسها في الشعر وسعالم التجديد في شعرها ، وكيف فهم شعراؤها هذا التجديد .

ثم تحدث عن مجلتها ونزعاتها الشعرية ، ثم الممارك الأدبية التي خاضتها هذه الجماعة ، والصراع الذي خاضته في سبيل مبادئها ، والحرب التي لقيتها من المحافظين والمجددين . ثم تحدث بعد ذلك عن التجديد الذي أدخلته الجماعة على الشعر ، وحصره في ثلاثة أشياء :

التجديد في البناء الفني ويشمل دراسة الشكل الخارجي وبنيان وتجدد العروض والتنوع في الأوزان والشكل الشعري .

التجديد في الموضوع ، الدأجي . وهو تنسيق الأفكار وتصورها الشعرية والأخيلة والمواطف ومراعاة التنبس بينها وبين الشكل الخارجي .

الرسالة الشعرية ، وهي الهدف من شعر هؤلاء الشعراء الذين ألفت بينهم تلك الجماعة ، وما هي أفكارها الاجتماعية والقيومية والإنسانية ؟ وما هي المعاني التي أضافوها إلى الشعر الحديث ؟

وقد ضمن الأستاذ السوق دراسته الكبيرة التي زادت على سبائة صفحة ، آراء وأحكاماً كثيرة تخالف ما تواضع عليه النقاد في الحقبة الأخيرة ، وهو يقول إنه توصل إليها بعد أن عايش التصوص الشعرية لشعراء هذه الجماعة وعاشرها فترة طويلة ، وعلى ضوءها كون آراءه وأحكامه .

وقد قدم هذه الدراسة المستوعبة الناقد الكبير الدكتور محمد مندور الذي أشرف على هذه الرسالة ، والذي درس في هذه المعهد تاريخ الحركات الأدبية المعاصرة ، وبخاصة الشعر الحديث .

شوق في المنفى ، وأثر الأندلس في شخصيته وفته . وعنوان هذا البحث : « أندلسيات شوق » .

وقد أتبع الدكتور الأشتر في هذا الكتاب منهجاً جديداً ، إذ حمل معه ديوان شوق ، وغادروا باريس سنة ١٩٥٣ إلى إسبانيا ، ليشهد بعينه الشاعر المنفى وهو يتنقل في أرجاء الأندلس ، ويسمع بأذنيه صوته وهو يتغنى بأعجاء العرب هناك ، وليتبع خطأ شوق في كل مكان تنفس فيه هناك ، ليدرس من وراء هذا كله تأثيره في شعر الشاعر . ثم يقارن بين ما قاله شوق وما رأيته عيناه ، ليرى الرصيد الأندلسي في أبياته ، ويمتحن طبيعة العوامل التي كانت تحيط به في منفاه ، ويرسم الخط البياني ليمّا أصاب شخصية الشاعر وفته من تطور خلال هذه المرحلة العصبية من تاريخ حياته .

وفي ظل هذه الذكرى ظهرت بأشهرها دراسة هتمو عنوانها : « جماعة أبولو وأثرها في شعر العرب » صدرت عن معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية . وهي رسالة الماجستير التي تقدم بها إلى هذا المعهد وظفر بتقديره لها ، الأستاذ عبد العزيز السوق .

وقد تعمق البحث في التربة التي ضربت « جماعة أبولو » بجلورها فيها ، فبدأ البحث من النقطة المضيفة في تاريخنا القومي ، وهي الثورة العربية ، حيث انطلق من هذه النقطة بعثان : بعث قومي ، وبعث أدبي ، ومن البعث الأدبي تلاطمت حركتان ، فكانت « جماعة أبولو » التي تأسست في مصر عام ١٩٣٢ وتآلف لها مجلس إدارة كان شوق رئيسه الأول ، وكان الدكتور أحمد زكي أبو شادي سكرتيره العام ، وكان كاتب هذه السطور أحد الذين شرفوا بعضوية مجلس إدارة هذه الجماعة منذ مبدأ تكوينه . وبعد وفاة شوق تولى رئاسة هذه الجماعة خليل مطران .

بالصحافة؛ ونشئة جيل جديد من الصحفيين يجمع بين العلم والعمل .

وتبحث القنابة الآن وضع هذا المعهد ، وهل يلحق بإحدى الجامعات أو ينشأ مستقلاً ؟

● كتب الشاعر القروي الأستاذ رشيد سليم الخوري إلى بعض أصدقائه في القاهرة فينبههم برغبته في قضاء جانب من فصل الشتاء في عاصمة الجمهورية العربية المتحدة للاتصال بحياتها الأدبية عن كَتَب ، وتوثيق صلاته بالأدباء في الإقليم المصري . نظرأ إلى أن زيارته الأخيرة كانت قصيرة وحافلة بالرحلات ، فلم ينسَ له الأجتماع بأدباء عرفهم وأعجب بهم وهو في مهجره القصي في البرازيل .

● أُلْتُف في لبنان « جمعية أصدقاء الكتاب » برئاسة الدكتور قسطنطين زريق .

● تأسست على إدارة هذه الجمعية من الدكتور م. د. نوح نبال ، والسيدة إميلى فارس لإبراهيم أمينة للسمر ، والأستاذ هبيح عيّن أميناً للصندوق ، والدكتور نجلاء أبو عز الدين والسيدة وداد قرطاس والسيدة إديفك جريديني شيبوب والأستاذ جورج صيدح والدكتور سميل إدريس والأستاذ ألبرت ربحاني والأستاذ أحمد أبو سمدة ، أعضاء

وتستهدف هذه الجمعية ترقية الكتاب العربي بتنظيم أسبوع سنوي للكتاب ، وإقامة معارض للكتاب الحديثة ، والاستعانة بجميع وسائل الثقافة والاتصال الفكرى لرفع شأن الكتاب .

وقد أعلنت الجمعية عن جوائز تقديرية للمؤلفين ، منها :

جائزة اللواء فؤاد شهاب رئيس جمهورية لبنان ، وقدرها خمسة آلاف ليرة لبنانية ، وهي تمنح لأديب لبناني تميّز بالإنتاج الوفير الجيد باللغة العربية .
وجائزة وزارة الإرشاد والأبناء ، وقدرها ثلاثة

الذكرى المثوية لوفاة شوبنهاور

احتفلت ألمانيا في الشهر الماضي بذكرى فيلسوفها الكبير « آرثر شوبنهاور » ، وذلك بمناسبة انقضاء مائة عام على وفاته .

ومن بين الاحتفالات التي أقيمت في هذه المناسبة ، حفلٌ أقيم في كنيسة « باول » في مدينة فرانكفورت ، حيث قضى هذا الفيلسوف في تلك المدينة تسعة وعشرين عاماً من حياته ، ثم مات بها عام ١٨٦٠ م . وكان مولد هذا الفيلسوف الكبير بمدينة داننبرج في عام ١٧٨٨ م ؛ حيث كان يجلس وحده في اليوم الحادى والعشرين من شهر سبتمبر من تلك السنة على مائدة الإفطار حين دخلت عليه ربة المنزل بعد ساعة من جلوسه فوجدته في مكانه جسداً لا حركة فيه .

وفي شتاء ١٨١٣ - ١٨١٤ ربطت شوبنهاور بالشاعر الألماني الكبير « جوته » صلاتٌ سببية وثيقة حيث استهوته نظرية الألوان التي أدت له في طوبى الخاصة « عن الأبصار والألوان » .

ومنذ سنة ١٨٢٠ إلى سنة ١٨٣٢ اشترك شوبنهاور في التدريس بجامعة برلين ؛ حيث كان يعارض « هيجل » معارضة قوية .

وقد بدأت فلسفته في الذيوع شيئاً فشيئاً ابتداء من سنة ١٨٥٠ ، نظرأ إلى ما تميز به من أسلوب ألماني جذاب ، فضلاً عن تشاؤمه الناتج عن ظروف عصره . وقد بدا أثر فلسفة شوبنهاور في نيتشه وريشارد فاغنر .

● وهذه المناسبة أعدت معرضاً - في دير الكرمت في فرانكفورت - يضم الأصول الخطية التي كتبها هذا الفيلسوف بيده والوثائق التي جمّعت عن حياته .

أبناء ثقافة

● تُعِدُّ نقابة الصحافة في لبنان العدة لإنشاء معهد للصحافة في بيروت رغبة في الهوص بمستوى المشتغلين

الترجمة الذاتية والتسجيل لمراحل الحياة الأدبية التي عاصرها .

ومثل هذا الكتاب بترقيه الأدياء الذين يعرفون أدب الزيات القوى في تصويره ، الساحر الأسر في تعبيره .

ولن ينسى التاريخ الأدبي لهذا الأديب الكبير فضله في إصدار مجلة « الرسالة » التي كانت مدرسة ذات شأن في الأقطار العربية ؛ يبرز إلى الصفوف الأمامية - على صفحاتها - عدد ضخم من حملة الأقلام اليوم .

ولقد أسف العالم العربي أشد الأسف لاحتجاب هذه المحلة إلى جانب أسفه الشديد على احتجاب مجلتي « المختطف » و « الثقافة » .

● تدور الآن عجالات المطبعة لتُخرج عن قريب بناس الخلد الأول من ديوان الشاعر العربي الكبير أبي نواس . وهو الديوان الذي قام بتحقيقه الدكتور محمد عبد الحليم عبد الله ، على عدد ضخم من المخطوطات ، جمعها من شتى المكتبات في العالم . وسيصدر هذا الديوان في أربعة مجلدات تزيد صفحاتها على ثلاثة آلاف صفحة .

● ذكر لنا الأستاذ الدكتور مراد كامل بعد عودته من الإقليم السوري أن مديرية الآثار هناك أنهت نيّتها إلى إنشاء متاحف إقليمية في مناطق مختلفة من هذا الإقليم . وأنه قد تقرر بناء أجنحة جديدة في متحف دمشق في مدى خمس سنوات وقد تم إنشاء جناح منها هذا العام . وزود هذا المتحف بحجرات خاصة للدراسة وللمكتبة وللتصوير والترميم على أحدث طراز .

كما أنشئ متحف في « تدمر » ، وهُدّم متحف حلب لينهض مكانه متحف حديث سيكون من أجمل متاحف ؛ لأن تصميمه جاء نتيجة مسابقة عالمية .

آلاف ليرة ؛ تمنح لأفضل كتاب في موضوع التوجيه الوطني .

وجائزة الأستاذ جورج صيدح ؛ ومقدارها ألف ليرة . وتمنح لأفضل دراسة أدبية باللغة العربية نشرت في لبنان في السنين الثلاث الأخيرة .

وجائزة الأستاذ توفيق عسّاف . وقدرها ألف ليرة ؛ وتمنح لصاحب أحسن بحث اقتصادي .

ثم جائزة الأستاذ شكري شماس ؛ وقيمها ألف ليرة ؛ وتمنح لأحسن بحث في العلم المبسّط .

● في مطلع العام الجديد (١٩٦١) تصدر مجلات لبنان أعداداً خاصة .

فتصدر مجلة « العلوم » عدداً خاصاً عن « الفلق عند الشباب » .

وتصدر مجلة « الآداب » عدداً خاصاً بموضوعه « النقد الأدبي » .

وتصدر مجلة « الآداب » عدداً خاصاً بعنوان « الأدب جميعاً يعبر تحديد » .

● احتفلت مجلة « المهمل » ، التي يصدرها في مكة المكرمة » الأستاذ عبد القدوس الأنصاري ، بانقضاء خمس وعشرين سنة على إنشائها ، فأصدرت كتاباً ليوبيل القضي تضمن طائفة كبيرة من الفصول بأفلام الكتاب السعوديين وغير السعوديين من أسهموا في تحرير هذه المحلة الغراء منذ ظهرت .

وقد عدّ ظهور هذا الكتاب القضي حدثاً أدبياً جليلاً في المملكة العربية السعودية ، فشاركت الصحف السعودية جميعاً في تحية « المهمل » ومُنشئها الأستاذ الأنصاري .

ومما يذكر أن هذا الكتاب القضي ، هو أول كتاب يطبع وينفذ في المملكة العربية السعودية خلال شهرين اثنين .

● وعد الأستاذ أحمد حسن الزيات في حديث إذاعي له بأن نشر ذكرياته الأدبية في كتاب يجمع بين

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الدكتور حسين نصار
المدرس بكلية الآداب في جامعة القاهرة .

● « العلم القديم والمدنية الحديثة » لجورج سارتون
من أعلام الباحثين في ميدان تاريخ العلم . نشرته
مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين
وقد قام بترجمته الدكتور عبد الحميد صبرة مدرس
تاريخ وفلسفة العلوم بجامعة الإسكندرية .

وهذا الكتاب ينطوى على ثلاث محاورات بين
فيها المؤلف أن العلم الحديث امتداد بنعم القديم . وأن
كثيراً من النتائج التي توصل إليها القدماء لا تزال
مختصة بصحتها وأهميتها وكان بعضها مصدر إلهام لمحدثين .
ثم يطلعا المؤلف على تاريخ المؤلفات القديمة الهامة
في العصور الوسطى الإسلامية حتى انتقالها فيما بعد إلى
أوروبا . ثم يبحث في لاهوتية منقولة في الأكثر عن العربية
في ذلك يضرب المثل على اتصال الحديث
بين علمي الروح العلمية بطابع علمي لا يميز بين
أجناس وشعوب .

● « عرب الروب » كتاب « غرائب اللغة العربية » بقلم
الأب رفائيل نخلة اليسوعي ، وهو معجم طريف يبرز
كل غريبة في لغة الصاد . وقد نشرته المطبعة الكاثوليكية .

● « الخزف التركي » . دراسة بقلم الدكتورة
سعاد ماهر المدرسة بكلية الآداب بجامعة القاهرة ،
حول مجموعة الخزف التركي التي يزخر بها متحف
الجزيرة . التابع لوزارة الثقافة والإرشاد القومي بالقاهرة .
ويبين بعض القطع النادرة التي ليس لها مثيل في
متاحف العالم .

وقد راعت الدكتورة سعاد في هذه الدراسة ، الإمام
بدراسة الخزف من نواحيه المتعددة ، دراسة عامة ،
للخزف التركي ، ودراسة خاصة لهذه المجموعة نفسها
وجمعت في دراستها بين الناحية التاريخية الأثرية
والناحية التطبيقية العلمية .

وفي مدينة طرطوس تصرفت مديرية الآثار بحكمة
في بناء كان المسيحيون يتخلونهم كنيسة ، واتخذها
المسلمون مسجداً عرف بالجامع الكبير . فقامت هذه
المديرية بانعاذه متحفاً حتى أصبح أهل هذه المدينة
يعفرون بمحتضهم الإقليمي الجديد ، واستطاعت
مديرية الآثار بهذا التصرف أن تحفظ بهذا الأثر
الذي يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي .

● « لبنان إن حكى » . كتاب جديد للشاعر
اللباني الرمزي سعيد عقل . استمد مادته من صميم
التاريخ والبيئة في لبنان . وقد قال عنه مؤلفه إنه خير
ما كتب هو حتى الآن .

ولأستاذ سعيد عقل ديوان شعر غريبه « مرسل » .
صدرت طبعته الثانية في بيروت أخيراً .

● « كريستوفر كولومبوس » . مؤلفه « كريستوفر كولومبوس »
هذا كتاب ألفه صموئيل إليوت موريس . وهو كتاب
رحلة بحرية في سنتي ١٩٣٩ - ١٩٤٠ للسفر الدائمة
لتتبع الطريق التي سار فيها كولومبوس من إسبانيا إلى
أمريكا ، كان من نتيجتها هذا الكتاب الذي نال أعظم
جائزة في كتابة السيرة ، روى فيه تاريخ حياة هذا
البحار الإبطي الذي اكتشف أمريكا بمحض الصدفة .

وقد ترجم هذا الكتاب الأستاذ فوزي قبلاوي ،
وراجعه الأستاذ أحمد زكي العراقي مدير الكلية
العربية في بيروت ، ونشرته دار مكتبة الحياة ببيروت
بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة بالنسبة والنشر .

● نشرت دار الثقافة ببيروت أخيراً كتاب « دراسات
عن المؤرخين العرب » للمستشرق الإنجليزي المعروف
د . س . مرجليوث ، وهو سلسلة محاضرات ناضجة
ألقاها هذا المستشرق الكبير في جامعة كلكتا ،
وكانت زبدة دراسته وبحته الطويلين في المخطوطات
والمؤلفات العربية التاريخية .

فنوننا الشعبية

في حاجة إلى الحماية والتشجيع

بقلم الأستاذ محمد صدق الجباينجي

يتفرع من قلب القاهرة شارع ضيق يمتد شرقاً حتى يصل إلى القاهرة القديمة التي أنشأها القائد جوهر للخليفة المعز لدين الله ، أول حكام الفاطميين . وعلى جانبي هذا الشارع الضيق الذي تزاحم فيه الأقدام ، تصطف الدكاكين ، يباع فيها كل ما يخطر على بال إنسان .

ذلك هو شارع الموسيقى الذي كان أول ما أُنشئ من الشوارع الحديثة منذ مائة سنة . وهو محفوظاً حتى الآن باسم « السكة الجديدة » . ويوازي شارع الموسيقى شارع آخر انتهى عند الجامع الأزهر الذي أنشأه القائد جوهر .

وينتهي شارع الموسيقى - الذي ما زال محفوظاً برواقه وجالته وطابعه الشرق المشهور به ، بحي الصاغة الذي يقع شرق خان الخليلي . وهو أكبر سوق لصناعة

التحف الشعبية وبيعها ، وهي صناعة يدوية يجيدها ويحفظ بأسرارها التقليدية فئة من الصناع الوطنيين ، يمارسونها ويتوارثونها عن آباءهم وأجدادهم ويتنافسون في إتقانها . ويضحون من أجلها بكل شيء .

والوقت عند هؤلاء الفنانين هو العامل الأول في نجاح صناعتهم اليدوية ، فهم يعملون نهاراً وليلاً ، من الثامنة صباحاً حتى التاسعة مساءً ، وقد يطول بهم العمل إلى الواحدة صباحاً وهم مقبلون على صناعاتهم حتى تخرج « التحفة » من بين أيديهم تنطق بروعة الخيال والجمال .

ومن هذه الصناعات اليدوية تتألف مجموعة الفنون الشعبية التي تضارع أدق ما تخرجه الآلة من الآلات الفنية ، بل تتفوق عليه في صدق متابعيه في مسابقاتهم عصور التاريخ .

ويقسم هؤلاء الصناع في أربعة ربوع تتبع وزارة الأوقاف وهي : ربع السلسلة رقم ٥٥ ، وبه عشرون مصنعا ، وربع السلسلة رقم ٦٥ ، وبه أربعة مصانع ،



يقع خان الخليلي في جزء من مكان القصر الشرقي الكبير ، الذي بناه القائد جوهر الصقلي لاستقبال مولاه الخليفة المعز لدين الله ، واتخذته ومن تبعه من الخلفاء الفاطميين مقراً لهم ، إلى أن استولى عليه صلاح الدين الأيوبي في سنة ١١٧٦ بعد سقوط الدولة الفاطمية في مصر .

ولقد مرت بالقصر أحداث شتى حتى مطلع القرن الخامس عشر الميلادي ، وفي ذلك الوقت بدئ في إعادة تعمير القاهرة ، في فترة من الرخاء التجاري الذي ساد البلاد حوالي سنة ١٤٠٨ ، ورؤى أن تجمع التجارة والصناعة في منطقة واحدة ، فأسند السلطان برقوق إلى رئيس الأسطبلات المدعو : شركس الخليل ، إنشاء سوق كبيرة أطلق عليها اسم « الخان » ، وكان شركس الخليل ممسكاً بقرن هندسة البناء ، فوقع اختياره على رقعة من بيوت مجمعة . تكاثرت خلال قرنين من الزمان على غير نظام محدد معين ، على ساحة واسعة حول قصر الفاطميين كانت تقام عليها الاحتفالات الشعبية ، كما كان يجشد فيها الفرسان في الاستعراضات العسكرية أمام المعز وخلفائه .



سوق خان الخليل

وما زالت تشاهد بين هذه الدكاكين المختلطة المتلفة بعضها فوق بعض ، وعلى نواصي الخارات أكار حجرية من بقايا القصور القديمة ، عليها نقوش وزخارف تبهّر العقول ، وتضفي على السوق جلالاً وروعة . ومن أمثلتها القعد الحجري للدخل وكالة القطن ، ويرجع عهده إلى السلطان الغوري . ومع تسلسل الدكاكين في الطريق الموصل إلى حي الصاغة ، وعلى تخوم خان الخليلي يقع جامع السلطان الناصر سيف الدين قلاوون ، الذي أنشئ في سنة ١٢٨٣ على أجمل طراز لقن البناء والزخارف الإسلامية .

وفي هذا الجو الفني الساحر تخرج من بين أيدي الصنّاع المهرة المعاصرين فنون شعبية ، تأخذ بألباب

وربع السلحدار وبه اثنان وثلاثون مصنّعاً ، ورابع الكوة وبه عشرون مصنّعاً ، علاوة على المصانع التي تقع في وكالتين : الأولى تعرف بوكالة القطن ، والثانية وكالة السلحدار .

ومجموع مصانع خان الخليلي يبلغ عددها ١٥٠ مصنّعاً تختلف الحرف الفنية .

أما دكاكين البيع فهي منتشرة على جوانب السكة الضيقة حتى خان الخليلي ، وأهمها سكة البادستان الموصلة من جامع الحسيني حتى شارع الصاغة .

فما هي حقيقة خان الخليلي ؟



صانع الخيام بوكالة السليمان

السائحون الأجانب، فيقفون جماعات أمام دكاكين البيع الضيقة يتأملون في دهشة أيدي الصنّاع الصغار وهم يطعمون الأواني النحاسية بأسلاك القصّة ، والصناديق والأطباق الخشبية بقطع الأصداف ، وصناعة الخيام الملوّنة ، والخُرط الدقيق في الخشب والعاج والكهرمان وصناعة التماثيل الصغيرة ، وأشغال الجلود والنسيج ، والزجاج ، والأواني الفضيّة ، وصياغة الحلّ الذهبية ، والتحف الأثرية المقلّدة ، وكلها صناعات ازدهرت في عهد الفاطميين ازدهاراً عظيماً . وحسبنا ما يذكره التاريخ عن قصر خارويه بن طولون سنة ٨٨٣ من حيث دقة النقش وبهاء الألوان .

* * *

● وفي سكة البادستان، أمام مدخل وكالة القطن، تقع ورشة الحاج علي حسن مهدي وابنه بدرعل حسن؛ وهما على رأس خمسة من أشهر المتخصصين في تطعيم النحاس بزخارف إسلامية من أسلاك القصّة . وهناك نوع آخر من الزخارف يسمى : « الأفشونية » :

والزخارف الأفشونية ابتكرها الفنان الشعبي لكثرة مزاولته الفنون الإسلامية والقبطية ، وليست لها قاعدة أو طراز معين .

● ويجلس سيد شديد البالغ من العمر سبعين عاماً أمام حانوته الصغير ، يحدث المارة بالإشارة ليقترّبوا منه .

ويخرج سيد من عاية صغيرة قطعاً من الخُرط الدقيق الصنع .. إنها تحفٌ تعجز عن رؤيتها العين الخردة ، بعضها من الخشب ، وبعضها من العاج أو الأبنوس الخُرط ؛ ومنها أشكال يبلغ سمكها ١٠ مليمتر . وهو يعمل ليلاً ونهاراً منذ خمسين



مركب فوق

من تصميم وهيب جيد ، وقد صنعها من العاج

● وفي وكالة السلحدار يعمل عشرون صبياً في ورشة الفنان السوداني حسن طه ، وتتراوح أعمارهم بين الثامنة والثانية عشرة ، منهم من يشكل النقال من قطع الخشب أو قرون الحيوان بالمشمار ، ومنهم من يكسبها التفاصيل بالمرد ، وآخرون يحفرون الأجزاء بالأزميل ، وفئة أخرى تتناولها بالصقل والتلميع والدهان .

● وفي مصنع محمد عباس بغدادى ، يعمل بتون وبنات لا تتجاوز أعمارهم أربع عشرة سنة أمام أنوال السجاد . . ويقول إن السجادة النقيقة الصنع (١٦ مقدة في السنتيمتر المربع) والتي تبلغ مساحتها ٣ × ٣ أمتار يستغرق صنعها شهرين ونصف شهر ، وتحتاج إلى « أسطى » وعشرين يمانون عشر ساعات يومياً ، ويبلغ سعر المتر المربع أحد عشر جنيهًا . وهناك أنواع أخرى من السجاجيد أقل في التكلفة ودقة الصنع وأرخص ثمنًا .

● والورشة الوحيدة لأعمال « الخردة » في خان الخليلي هي ورشة حسن محمود طنطاوى .

● « الخردة » في لغة الصنعة تعني صناعة نافورات المياه وكسوة الجدران والأرض بالرخام المقصوص الملون على هيئة أشكال هندسية ، وتدخل فيها أيضاً صناعة الموزيكو .

وتنض أعمال طنطاوى لعيان في جامع السلطان الأشرف ، وجامع برجوان ، والسفراخانة بجوار جامع الحسين ، وجامع السلطان حسين بمصر الجديدة .

● ويعتبر إبراهيم البرنس أشهر المشتغلين بصناعة الخيام الملونة في خان الخليلي .

● ويعمل أحمد عوض ، في صناعة النحاس الأحمر والأصفر المقشوش بالحفر أو الضغط منذ خمسين سنة ، وهذه المدة هي متوسط عمر المشتغلين من مهرة صناع خان الخليلي .

ويقول أحمد عوض . إن بدائله لا تلقى



تطعيم الصدف على الخشب

عاماً ، ست عشرة ساعة في اليوم .

● وفي خان الخليلي خراط للخشب اسمه ، سيد أحمد أبوطاحون ، وهو يعمل مع ابنيه في خراطة قوائم الكراسي وحوامل المصحف الكريم والقواعد العربية .

● ويعمل زكي أحمد في دكان خاله محمود على الصدفجى .

ولأشغال الصدف جمعية تعاونية يرأسها حسن عيد العال ، وتضم تسعة عشر عضواً من أصحاب المصانع : ومن أغراضها : تسهيل الحصول على أنواع الأصداف الملونة من اليابان ، والطبخ من ألمانيا والعلب الموسيقية من سويسرا .



مثل من الأمثلة النادرة لتطعيم الفن على النحاس
من تصميم بدر عل حسن

عشرة ساعة متواصلة ، أما أجر الصبي فيتراوح بين
عشرة قروش وعشرين قرشاً في اليوم .

• • •

والشكوى الثانية التي يشترك فيها جميع تجار وعمال
خان الخليل ، أن التراجمة يشوّهون حقيقة هذه السوق
الفنية في أذهان السائحين ليقبلوا على الشراء من تجار
وسط القاهرة .

وفولاء الصنائع نقابة أنشئت في سنة ١٩٢٤ ، ثم
تعطّلت ثلاث مرات ، إلى أن استأنفت نشاطها منذ سنة
١٩٥٣ ، ويعزى سبب التوقف إلى ضعف الوعي

تقديراً من المواطنين بتقدير ما تلقاه من السائحين الأجانب .
وهي شكوى مؤسسة سمعتها من كل صانع في خان
الخليل ، ولا غرابة فيها ، فإن كثيراً من الناس لا يفقهون
إلا الإنتاج الزائف المستورد من الخارج ، والذي
نراه يغمر الأسواق التجارية ، مع أن هذه الصناعات ،
هي فنون عربية دقيقة ، وهي تراث قومي عزيز .

• وإلى جانب الورش في خان الخليل دكاكين
تجارية تعرض أجمل إنتاج الصنائع المهرة المعاصرين ،
وأخرى لبيع التحف الأثرية النادرة .

ومن بين الصنائع اثنان من حملة دبلوم كلية
الفنون التطبيقية ، هما : مصطفى الشاذي خريج سنة
١٩٤٥ ، وإبراهيم صالح عبد الهادي خريج سنة
١٩٦٠ ، وقد بدأ حياته عاملاً بسيطاً في خان الخليل ،
ويشتركان في صناعة واحدة ، هي التطعيم والنقش
البارز في الفضة ، ولكل منهما ورشة تعمل إلى جانب
ورش أخرى عديدة .

ويبلغ أجر الصانع الفني في خان الخليل حوالي
جنيه يومياً ، عن الإنتاج الذي يخرج به في حوالى ست



تطعيم الفضة على النحاس برجع السلحدار



صناعة الخفافير بورشة الفنان السوداني حسن طه بوكالة السليدار

الثقافي بين العمال الذين يبلغ عددهم ١٠٥٠ صانعاً .
أما الثقافيون فعددهم ٣٠٣ أعضاء .
ومن أغراض هذه الثقافة حماية حقوق الأعضاء
لدى أصحاب رأس المال من التجار ، والعمل على
رفع المستوى الثقافي ومحاربة الأمية .

فهل تفكر وزارة الثقافة في حماية هذه الأيدي
الواعية من الانقراض أو التعتل ، وذلك برصد جوائز
تشجيعية سنوية أسوة بالفنون الأخرى التي ترعاها
الوزارة ؟

ومن المعروف ، أن إنتاج خان الخليلي يلقى إعجاباً
من الأجانب فيقبلون على اقتناء نفائسه ، ويعجبون
بما يقدمه إليهم سفراؤنا ومثقلونا السياسيون في الخارج

